
ВЛАДИМИР
МАЯКОВСКИЙ


В. МАЯКОВСКИЙ
12

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ им. А. М. ГОРЬКОГО

ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ

ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

В ТРИНАДЦАТИ ТОМАХ

Государственное издательство
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
Москва 1959

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ им. А. М. ГОРЬКОГО

ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ

ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

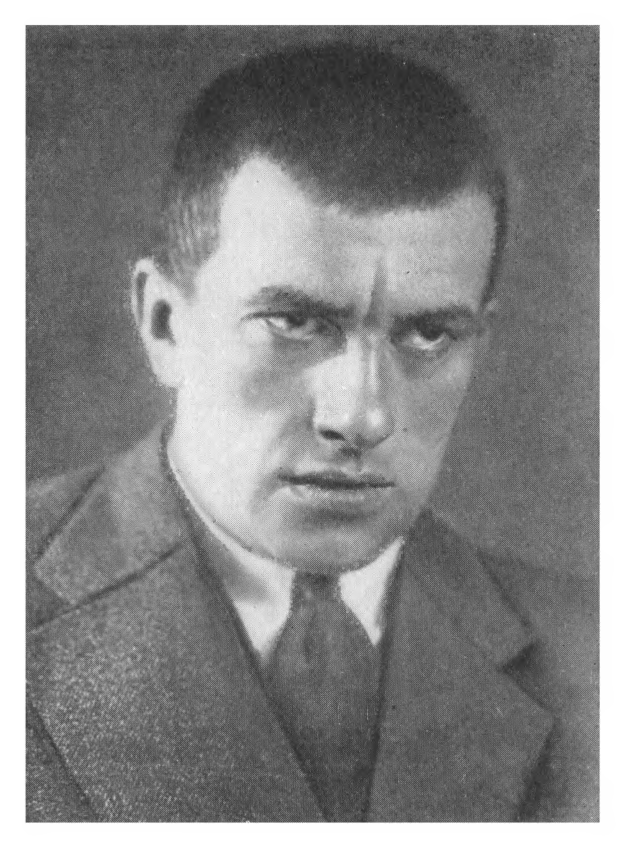
ТОМ ДВЕНАДЦАТЫЙ

Статьи, заметки и выступления
Ноябрь 1917—1930

Государственное издательство
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
Москва 1959

Подготовка текста и примечания:

А. М. УШАКОВ — статьи и заметки; *Ф. Н. ПИЦКЕЛЬ* — стенограммы выступлений; *А. В. ФЕВРАЛЬСКИЙ* — статьи, заметки, стенограммы выступлений о театре и кино; *В. Ф. ЗЕМСКОВ* — протокольные и другие записи выступлений



В. МАЯКОВСКИЙ
Фото. 1929 г.

СТАТЬИ И ЗАМЕТКИ

1918—1930

ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ

«Облако в штанах» (первое имя «Тринадцатый апостол» зачеркнуто цензурой. Не восстанавливаю. Свыкся.) считаю катехизисом сегодняшнего искусства.

«Долой *вашу* любовь», «долой *ваше* искусство», «долой *ваш* строй», «долой *вашу* религию» — четыре крика четырех частей.

Долг мой восстановить и обнародовать эту искаженную и обезжаленную дореволюционной цензурой книгу.

[*1918*]

ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО РАБОЧИМ

Товарищи!

Двойной пожар войны и революции опустошил и наши души и наши города. Выжженными скелетами стоят дворцы вчерашней роскоши. Новых строителей ждут разгромленные города. Смерчем революции выкорчеваны из душ корявые корни рабства. Великого сева ждет народная душа.

К вам, принявшим наследие России, к вам, которые (верю!) завтра станут хозяевами всего мира, обращаюсь я с вопросом: какими фантастическими зданиями покроете вы место вчерашних пожарищ? Какие песни и музыки будут литься из ваших окон? Каким Библиям откроете ваши души?

С удивлением смотрю я, как с подмостков взятых театров звучат «Аиды» и «Травиаты» со всякими испанцами и графами, как в стихах, приемлемых вами, те же розы барских оранжерей и как разбегаются глаза ваши перед картинками, изображающими великолепие прошлого.

Или, когда улягутся вздыбленные революцией стихии, вы будете в праздники с цепочками на жилетах выходить на площадки перед вашими районными советами и чинно играть в крокет?

Знайте, нашим шеям, шеям Голиафов труда, нет подходящих номеров в гардеробе воротничков буржуазии.

Только взрыв Революции Духа очистит нас от ветоши старого искусства.

Да хранит вас разум от физического насилия над остатками художественной старины. Отдайте их в школы и университеты для изучения географии, быта и истории, но с негодованием оттолкните того, кто эти окаменелости будет подносить вам вместо хлеба живой красоты.

Революция содержания — социализм-анархизм — немыслима без революции формы — футуризма.

С жадностью рвите куски здорового молодого грубого искусства, даваемые нами.

Никому не дано знать, какими огромными солнцами будет освещена жизнь грядущего. Может быть, художники в стоцветные радуги превратят серую пыль городов, может быть, с кряжей гор неумолчно будет звучать громовая музыка превращенных в флейты вулканов, может быть, волны океанов заставим перебирать сети протянутых из Европы в Америку струн. Одно для нас ясно — первая страница новейшей истории искусств открыта нами.

[*1918*]

БРАТСКАЯ МОГИЛА

«Альманах поэзоконцерт», изд. «Просвещения (!) народа». Шесть тусклых строчил, возглавленные пресловутым «королем» Северяниным, издали под этим названием сборник ананасных, фиалочных и ликерных отрыжек. Характерно, как из шутки поэтов — избрание короля — делается финансовое дело. Отсутствие цены на обложке — широкий простор спекуляции.

Эренбург. «Молитва о России», 1 р. Скушная проза, печатанная под стихи. С серых страниц — подслеповатые глаза обремененного семьей и перепиской канцеляриста. Из великих битв Российской Революции разглядел одно:

> Уж матросы взбегали по лестницам;
> «Сучьи дети! Всех перебьем!»

Из испуганных интеллигентов.

Тринадцать поэтов. Отклики на войну и революцию. Птгр. 1 р. 25 к. (Зн. Тр.).

Среди других строк — Цветаевой:

> ... За живот, за здравие раба божьего Николая...

Откликались бы, господа, на что-нибудь другое!

[*1918*]

ЭТУ КНИГУ ДОЛЖЕН ПРОЧЕСТЬ КАЖДЫЙ!

Зачем?

Зачем нам бессвязная галиматья людей, заполняющих страницы не высокими строками, «горящими вдохновением», а набором бессвязных звуков?

Зачем нам вместо столетиями чтимых великих эти раскрашенные рекламисты?

Сегодняшний день, поставивший столько сияющих задач, не оставляет времени для этих «пережитков прогнившей культуры».

Довольно. Остановитесь. Все ваши возражения — ложь желтых.

Кто такие футуристы?

Никому не запрещено называться футуристами. Под этой кличкой прошли выступления и итальянца Маринетти, ставившего политическую задачу — возрождение Италии — войну, и русских сладкопевцев вроде Северянина, и наши — молодых поэтов России, нашедших духовный выход в революции и ставших на баррикады искусства.

Смешав немешаемое, критики за грехи одного, назвавшегося футуристом, требуют к ответу всё течение.

Ругают абрикос за толстокожесть апельсина только потому, что оба фрукты.

Мы ограничили наш сборник российскими поэтами, выбрав из них тех, чье слово и сейчас считаем ржаным и насущным.

В чем насущность сегодняшней поэзии?

«Да здравствует социализм» — под этим лозунгом строит новую жизнь политик.

«Да здравствует социализм» — этим возвышенный, идет под дула красноармеец.

«Днесь небывалой сбывается былью социалистов великая ересь»,— говорит поэт.

Если б дело было в идее, в чувстве — всех троих пришлось бы назвать поэтами. Идея одна. Чувство одно.

Разница только в способе выражения.

У одного — политическая борьба.

У второго — он сам и его оружие.

У третьего — венок слов.

Какое новое слово у футуристов?

Каждый господствовавший класс делал свои законы — святыми — непреложными.

Буржуазия возвела в поэтический культ — мелкую сентиментальную любовишку — гармоничный пейзаж — портрет благороднейших представителей класса. Соответствующе и слова ее — нежны — вежливы — благородны.

Всё благополучно, всё идеализировано.

Так, поэт Фет сорок шесть раз упомянул в своих стихах слово «конь» и ни разу не заметил, что вокруг него бегают и лошади.

Конь — изысканно, лошадь — буднично.

Количество слов «поэтических» ничтожно. «Соловей» можно — «форсунка» нельзя.

Для их мелкой любви совершенно достаточно одного глагола «любить»; им непонятно, зачем футурист Хлебников шесть страниц заполняет производными от этого глагола, так что даже у наборщиков буквы «Л» не хватает.

И вся эта поэтическая вода вливалась в застывшие размеры стеклянных штампованных размеров.

Первая атака поэтов-революционеров должна была бить по этому поэтическому арсеналу.

Это сделали футуристы.

Мы спугнули безоблачное небо особняков зевами заводских зарев.

Мы прорвали любовный шопот засамоваренных ве-

ранд тысяченогим шагом столетий. Это наши размеры — какофония войн и революций.

И не наша вина, если и сейчас благородные чувства гражданских поэтов забронированы в такие эпитеты, как «царица свобода», «золотой труд» — у нас давно царицы и золоты сменены железом, бунтом.

Только с нами дорога к будущему.

Конечно, предлагаемая книга не исчерпывает футуризма. В ней собраны стихи на специальную тему — слово «революция» у революционеров слова.

Грядущее обрисует фигуру футуризма во весь рост; пока — это не мертвец, позволяющий себя анатомировать, а боец, разворачивающий знамя.

[*1918*]

ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО НАРОДНОМУ КОМИССАРУ ПО ПРОСВЕЩЕНИЮ ТОВ. ЛУНАЧАРСКОМУ

Товарищ!

Вами была принята к постановке и опубликованию «Мистерия-буфф». Я пригласил вас и ваших товарищей на первое чтение «Мистерии», чтобы получить подтверждение в необходимости ее появления от тех людей, чьей быть она претендовала. Вы назвали «Мистерию-буфф» единственной пьесой революции. После этого у вас было достаточно и времени и материала для пересмотра вашего мнения. У вас был экземпляр «Мистерии», вы присутствовали на генеральной репетиции, но вы не только не изменили своим словам, но даже еще укрепили их — сначала статьей в «Правде», а затем приветственной речью в театре перед поднятием занавеса. Очевидно, товарищ, вы были не один, а точно выражали желания коммуны, ибо «Мистерия» была единогласно принята Центральным бюро к постановке в Октябрьские дни.

Отношение аудитории первых двух дней не пошло в разрез с вашим; вспомните хотя бы шумную радость после пролога. Из этого ясно, что задача советской печати заключается в пропагандировании «Мистерии» в пролетарских кругах, в случае же недостатков в постановке — приложение всех усилий к их искоренению.

Иначе смотрит на это единственная в настоящее время театральная газета «Жизнь искусства», официальный орган отдела театров и зрелищ ком<иссариата> нар<одного> прос<вещения>. В единственной этой театральной советской газете появление этой советской властью принятой и проводимой «Мистерии» объяснено желанием подлизаться, «желанием угодить новым хозяевам людей, еще вчера мечтавших вернуться к допетровской России». Не удивляясь и не останавливаясь на пикантности таковой оценки моих едва вырвавшихся из всяких цензур стихов со стороны известного автора статьи А. Левинсона, перенесшего на наши страницы гнусность покойной «Речи», я возмущен возможностью появления подобной инсинуации в газете советской власти, принявшей «Мистерию». Дело не в эстетической оценке — она в статье не заметна и во всяком случае допустима в любой форме,— дело в моральном осуждении «Мистерии».

Если автор статьи прав и «Мистерия» вызывает только «подавляющее чувство ненужности, вымученности совершающегося на сцене», то преступление тратить деньги на ее постановку, обманывая доверие рабочего класса; если же верно сделали вы, ставя «Мистерию»,— тогда достойно оборвите речистую клевету. Требуя к общественному суду за грязную клевету и оскорбление революционного чувства редакцию газеты и автора статьи, я обращаю на это и ваше внимание, тов. комиссар, ибо вижу в этом организованную черную травлю революционного искусства.

12 ноября [*1918*]

ЛЮБИТЕЛЯМ ЮБИЛЕЕВ

В этой книге все сочиненное мною за десять лет: и вещи, получившие право на отдельный оттиск, и мелочи, соренные газетами и альманахами. Нами, футуристами, много открыто словесных Америк, ныне трудолюбиво колонизируемых всеми, даже благородно шарахающимися от нас писателями. Скоро сделанное нами станет не творимой, а разучиваемой азбукой. Оставляя написанное школам, ухожу от сделанного и, только перешагнув через себя, выпущу новую книгу.

24 апреля 1919 года

ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО А. В. ЛУНАЧАРСКОМУ

Анатолий Васильевич!

Образовался целый класс людей, «не успевших ответить Луначарскому».

На диспуте о «Зорях» вы рассказали массу невероятнейших вещей о футуризме и об искусстве вообще и... исчезли. К словам наркома мы привыкли относиться серьезно, и потому вас необходимо серьезно же опровергнуть.

Ваши положения: 1) театр-митинг надоел, 2) театр — дело волшебное, 3) театр должен погружать в сон (из которого, правда, мы выходим бодрее), 4) театр должен быть содержательным, 5) театру нужен пророк, 6) футуристы же против содержания, 7) футуристы же непонятны, 8) футуристы же все похожи друг на друга и 9) футуристические же украшения пролетарских праздников вызывают пролетарский ропот.

Выводы: 1) футуризм — смердящий труп; 2) то, что в «Зорях» от футуризма, может только «компрометировать».

Начну с хвоста:

Что вы нашли в «Зорях» футуристического? Декорации? Декорации супрематические. Где вы видели в России живопись футуристов? Вы назвали Пикассо и Татлина. Пикассо — кубист. Татлин — контр-рельефист. Очевидно, под футуризмом вы объединяете всё так называемое левое искусство. Но тогда почему же вы кано-

низируете академией Камерный театр? Или сладенький, дамский футуризм Таирова вам ближе к сердцу? Если вас компрометирует всё левое, то уничтожьте ТЕО с Мейерхольдом, запретите МУЗО с футуристом Арт. Лурье, разгоните ИЗО с Штеренбергом, закройте государственные художественные учебные мастерские, ведь декоратор «Зорь» — Дмитриев — лауреат высших художественных мастерских, получивший первую премию. И вообще три четверти учащихся левые. И, конечно, запретите своего «Ивана в раю». Ведь реплики из ада — это же заумный язык Крученых. И, наконец, запретите писать декорации всем, кроме Коровина. Ведь все декораторы — и Якулов, и Кузнецов, и Кончаловский, и Лентулов, и Малютин, и Федотов — различных толков «футуристы». Тогда все силы сконцентрируйте на охране Коровина от естественных влияний времени. Не дай бог, этот декоратор умрет, то ведь тогда и правых не останется.

Но не найдете ли вы несколько неудобным «разъяснить» столько компрометирующих? Ведь все эти люди — единственные из деятелей искусства, работающие всё время с Советской властью, и зачастую коммунисты.

Всё это оказалось смердящими трупами.

Анатолий Васильевич! Ваша любимая фраза: «Пролетариат — наследник прошлой культуры, а не ее упразднитель». «Пролетариат пересмотрит прошлое искусство и сам отберет то, что ему необходимо». Если с вашей точки зрения футуризм — венец буржуазного прошлого, то «пересмотрите» и «отберите», а теоретически те, кто умерли раньше, естественно, должны и больше смердеть.

Чем же чеховско-станиславское смердение лучше?

Или это уже мощи?

Футуристические украшения вызывают пролетарский ропот...

А разве Керенский не вызывал восторга? Разве его на руках не носили?

Чем же перевели вы этот нелепый восторг в справедливый гнев?

Агитацией. Пропагандой. Давайте агитировать за новое искусство, и, может быть, ропот перейдет в восторг.

Ведь сами же вы в брошюре «Речь об искусстве» (на открытии высших художественно-учебных мастерских в Петербурге) писали: «Футурист Маяковский написал поэтическое произведение «Мистерия-буфф». Я видел, какое впечатление эта вещь производит на рабочих — она их очаровывает» (стр. 26).

Очаровывает и смердит. Немного неудобно, не правда ли?

Футуристы похожи...

Поведите гениальнейшего пролетария в Третьяковскую галерею. Пусть он без вас и без каталога разберется, который, какой Верещагин.

Дополнительно: китайцы, впервые приезжающие к белым, отмечают, что все белые, как две капли воды, походили друг на друга. Потом, ничего, обвыкают...

Футуристы против содержания...

Ведь это вы писали: «Футурист Маяковский написал «Мистерию-буфф». Содержание этого произведения дано всеми гигантскими переживаниями настоящей современности, содержание, впервые в произведениях искусства последнего времени адекватное явлениям жизни» (стр. 27, А. В. Луначарский).

«Адекватное», «впервые». И вдруг смердит. Неудачное вам выражение подвернулось, не правда ли?

Футуристы непонятны...

А старое искусство понятно? Не потому ли рвали на портянки гобелены Зимнего дворца? Будем пропагандировать — поймут.

Нужен пророк...

А как же «ни бог, ни царь, ни герой»?

Театр погружает в сон...

А слияние актера с зрителем? Сонный не сольешься!

Театр — дело волшебное...

А разве пролетарий бывшие волшебства не переводит в разряд производства? «Искусство свыше» — разве это не синоним «Власть от бога»? Разве это не придумано для втирания очков «высшей кастой» — деятелями искусства?

Театр-митинг не нужен.

Митинг надоел? Откуда? Разве наши театры митингуют или митинговали? Они не только до Октября,—

до Февраля не доплелись. Это не митинг, а журфикс «Дядей Ваней».

Анатолий Васильевич! В своей речи вы указали на линию РКП — агитируйте фактами. «Театр — дело волшебное» и «театр — сон» — это не факты. С таким же успехом можно сказать: «театр — это фонтан».

Почему? Ну, не фонтан!

Наши факты — «коммунисты-футуристы», «Искусство коммуны», «Музей живописной культуры», «постановка «Зорь» Мейерхольдом и Бебутовым», «адекватная „Мистерия-буфф“», «декоратор Якулов», «150 миллионов», «девять десятых учащихся — футуристы» и т. д. На колесах этих фактов мчим мы в будущее.

Чем вы эти факты опровергнете?

[*1920*]

УМЕР АЛЕКСАНДР БЛОК

Творчество Александра Блока — целая поэтическая эпоха, эпоха недавнего прошлого.

Славнейший мастер-символист Блок оказал огромное влияние на всю современную поэзию.

Некоторые до сих пор не могут вырваться из его обвораживающих строк — взяв какое-нибудь блоковское слово, развивают его на целые страницы, строя на нем все свое поэтическое богатство. Другие преодолели его романтику раннего периода, объявили ей поэтическую войну и, очистив души от обломков символизма, прорывают фундаменты новых ритмов, громоздят камни новых образов, скрепляют строки новыми рифмами — кладут героический труд, созидающий поэзию будущего. Но и тем и другим одинаково любовно памятен Блок.

Блок честно и восторженно подошел к нашей великой революции, но тонким, изящным словам символиста не под силу было выдержать и поднять ее тяжелые реальнейшие, грубейшие образы. В своей знаменитой, переведенной на многие языки поэме «Двенадцать» Блок надорвался.

Помню, в первые дни революции проходил я мимо худой, согнутой солдатской фигуры, греющейся у разложенного перед Зимним костра. Меня окликнули. Это был Блок. Мы дошли до Детского подъезда. Спрашиваю: «Нравится?» — «Хорошо»,— сказал Блок, а потом прибавил: «У меня в деревне библиотеку сожгли».

Вот это «хорошо» и это «библиотеку сожгли» было два ощущения революции, фантастически связанные в его поэме «Двенадцать». Одни прочли в этой поэме сатиру на революцию, другие — славу ей.

Поэмой зачитывались белые, забыв, что «хорошо», поэмой зачитывались красные, забыв проклятие тому, что «библиотека сгорела». Символисту надо было разобраться, какое из этих ощущений сильнее в нем. Славить ли это «хорошо» или стенать над пожарищем,— Блок в своей поэзии не выбрал.

Я слушал его в мае этого года в Москве: в полупустом зале, молчавшем кладбищем, он тихо и грустно читал старые строки о цыганском пении, о любви, о прекрасной даме,— дальше дороги не было. Дальше смерть. И она пришла.

[*1921*]

В. В. ХЛЕБНИКОВ

Умер Виктор Владимирович Хлебников.

Поэтическая слава Хлебникова неизмеримо меньше его значения.

Всего из сотни читавших — пятьдесят называли его просто графоманом, сорок читали его для удовольствия и удивлялись, почему из этого ничего не получается, и только десять (поэты-футуристы, филологи «ОПОЯЗа») знали и любили этого Колумба новых поэтических материков, ныне заселенных и возделываемых нами.

Хлебников — не поэт для потребителей. Его нельзя читать. Хлебников — поэт для производителя.

У Хлебникова нет поэм. Законченность его напечатанных вещей — фикция. Видимость законченности чаще всего дело рук его друзей. Мы выбирали из вороха бросаемых им черновиков кажущиеся нам наиболее ценными и сдавали в печать. Нередко хвост одного наброска приклеивался к посторонней голове, вызывая веселое недоумение Хлебникова. К корректуре его нельзя было подпускать,— он перечеркивал все, целиком, давая совершенно новый текст.

Принося вещь для печати, Хлебников обыкновенно прибавлял: «Если что не так — переделайте». Читая, он обрывал иногда на полуслове и просто указывал: «Ну и так далее».

В этом «и т. д.» весь Хлебников: он ставил поэтическую задачу, давал способ ее разрешения, а пользова-

ние решением для практических целей — это он предоставлял другим.

Биография Хлебникова равна его блестящим словесным построениям. Его биография — пример поэтам и укор поэтическим дельцам.

Хлебников и слово.

Для так называемой новой поэзии (наша новейшая), особенно для символистов, слово — материал для писания стихов (выражения чувств и мыслей), материал, строение, сопротивление, обработка которого были неизвестны. Материал бессознательно ощупывался от случая к случаю. Аллитерационная случайность похожих слов выдавалась за внутреннюю спайку, за неразъединимое родство. Застоявшаяся форма слова почиталась за вечную, ее старались натягивать на вещи, переросшие слово.

Для Хлебникова слово — самостоятельная сила, организующая материал чувств и мыслей. Отсюда — углубление в корни, в источник слова, во время, когда название соответствовало вещи. Когда возник, быть может, десяток коренных слов, а новые появлялись как падежи корня (склонение корней по Хлебникову)—напр., «бык»—это тот, кто бьет; «бок»—это то, куда бьет (бык). «Лыс» то, чем стал «лес»; «лось», «лис» — те, кто живут в лесу.

Хлебниковские строки —

Леса лысы.
Леса обезлосили. Леса обезлисили —

не разорвешь — железная цепь.

А как само расползается —

Чуждый чарам черный челн

Бальмонт.

Слово в теперешнем его смысле — случайное слово, нужное для какой-нибудь практики. Но слово точное должно варьировать любой оттенок мысли.

Хлебников создал целую «периодическую систему слова». Беря слово с неразвитыми, неведомыми формами, сопоставляя его со словом развитым, он доказывал необходимость и неизбежность появления новых слов.

Если развитый «пляс» имеет производное слово «плясунья» — то развитие авиации, «лёта», должно дать «летунья». Если день крестин — «крестины»,— то день лета — «летины». Разумеется, здесь нет и следа дешевого славянофильства с «мокроступами»; не важно, если слово «летунья» сейчас не нужно, сейчас не привьется — Хлебников дает только метод правильного словотворчества.

Хлебников мастер стиха.

Я уже говорил, что у Хлебникова нет законченных произведений. В его, напр., последней вещи «Зангези» ясно чувствуется два напечатанные вместе различные варианта. Хлебникова надо брать в отрывках, наиболее разрешающих поэтическую задачу.

Во всех вещах Хлебникова бросается в глаза его небывалое мастерство. Хлебников мог не только при просьбе немедленно написать стихотворение (его голова работала круглые сутки только над поэзией), но мог дать вещи самую необычайную форму. Например, у него есть длиннейшая поэма, читаемая одинаково с двух сторон—

Кони. Топот. Инок.
Но не речь, а черен он
и т. д.

Но это, конечно, только сознательное штукарство— от избытка. Штукарство мало интересовало Хлебникова, никогда не делавшего вещей ни для хвастовства, ни для сбыта.

Филологическая работа привела Хлебникова к стихам, развивающим лирическую тему одним словом.

Известнейшее стихотворение «Заклятие смехом», напечатанное в 1909 г., излюблено одинаково и поэтами, новаторами и пародистами, критиками:

О, засмейтесь, смехачи,
Что смеются смехами,
Что смеянствуют смеяльно,
О, иссмейся рассмеяльно смех
Усмейных смеячей
и т. д.

Здесь одним словом дается и «смейево», страна смеха, и хитрые «смеюнчики», и «смехачи» — силачи.

Какое словесное убожество по сравнению с ним у

Бальмонта, пытавшегося также построить стих на одном слове «любить»:

> Любите, любите, любите, любите,
> Безумно любите, любите любовь
>
> и т. д.

Тавтология. Убожество слова. И это для сложнейших определений любви! Однажды Хлебников сдал в печать шесть страниц производных от корня «люб». Напечатать нельзя было, т. к. в провинциальной типографии не хватило «Л».

От голого словотворчества Хлебников переходил к применению его в практической задаче, хотя бы описание кузнечичка:

> Крылышкуя золотописьмом тончайших жил,
> Кузнечик в кузов пуза уложил
> Премного разных трав и вер.
> Пинь-пинь-пинь — тарарахнул зензивер.
> О неждарь вечерней зари!
> О неждал!
> Озари!

И наконец классика:

> У колодца
> Расколоться
> Так хотела бы вода,
> Чтоб в болотце
> С позолотцей
> Отразились повода.
> Мчась, как узкая змея,
> Так хотела бы струя,
> Так хотела бы водица
> Убегать и расходиться,
> Чтоб ценой работы добыты
> Зеленее стали чоботы
> Черноглазые ее.
> Шопот, топот, неги стон,
> Краска темная стыда,
> Окна избы с трех сторон,
> Краска темная стыда.

Оговариваюсь: стихи привожу на память, могу ошибиться в деталях и вообще не пытаюсь этим крохотным очерком очертить всего Хлебникова.

Еще одно: я намеренно не останавливаюсь на огромнейших фантастико-исторических работах Хлебникова, так как в основе своей — это поэзия.

Жизнь Хлебникова.

Хлебникова лучше всего определяют его собственные слова:

> Сегодня снова я пойду
> Туда — на жизнь, на торг, на рынок,
> И войско песен поведу
> С прибоем рынка в поединок.

Я знаю Хлебникова двенадцать лет. Он часто приезжал в Москву, и тогда, кроме последних дней, мы виделись с ним ежедневно.

Меня поражала работа Хлебникова. Его пустая комната всегда была завалена тетрадями, листами и клочками, исписанными его мельчайшим почерком. Если случайность не подворачивала к этому времени издание какого-нибудь сборника и если кто-нибудь не вытягивал из вороха печатаемый листок — при поездках рукописями набивалась наволочка, на подушке спал путешествующий Хлебников, а потом терял подушку.

Ездил Хлебников очень часто. Ни причин, ни сроков его поездок нельзя было понять. Года три назад мне удалось с огромным трудом устроить платное печатание его рукописей (Хлебниковым была передана мне небольшая папка путанейших рукописей, взятых Якобсоном в Прагу, написавшим единственную прекраснейшую брошюру о Хлебникове). Накануне сообщенного ему дня получения разрешения и денег я встретил его на Театральной площади с чемоданчиком.

«Куда вы?» — «На юг, весна!..»— и уехал.

Уехал на крыше вагона; ездил два года, отступал и наступал с нашей армией в Персии, получал за тифом тиф. Приехал он обратно этой зимой, в вагоне эпилептиков, надорванный и ободранный, в одном больничном халате.

С собой Хлебников не привез ни строчки. Из его стихов этого времени знаю только стих о голоде, напечатанный в какой-то крымской газете, и присланные ранее две изумительнейших рукописных книги — «Ладомир» и «Царапина по небу».

«Ладомир» сдан был в Гиз, но напечатать не удалось. Разве мог Хлебников пробивать лбом стену?

Практически Хлебников — неорганизованнейший человек. Сам за всю свою жизнь он не напечатал ни строчки. Посмертное восхваление Хлебникова Городецким приписало поэту чуть не организаторский талант: создание футуризма, печатание «Пощечины общественному вкусу» и т. д. Это совершенно неверно. И «Садок судей» (1908 г.) с первыми стихами Хлебникова, и «Пощечина» организованы Давидом Бурлюком. Да и во все дальнейшее приходилось чуть не силком вовлекать Хлебникова. Конечно, отвратительна непрактичность, если это прихоть богача, но у Хлебникова, редко имевшего даже собственные штаны (не говорю уже об акпайках), бессеребренничество принимало характер настоящего подвижничества, мученичества за поэтическую идею.

Хлебникова любили все знающие его. Но это была любовь здоровых к здоровому, образованнейшему, остроумнейшему поэту. Родных, способных самоотверженно ухаживать за ним, у него не было. Болезнь сделала Хлебникова требовательным. Видя людей, не уделявших ему все свое внимание, Хлебников стал подозрителен. Случайно брошенная даже без отношения к нему резкая фраза раздувалась в непризнание его поэзии, в поэтическое к нему пренебрежение.

Во имя сохранения правильной литературной перспективы считаю долгом черным по белому напечатать от своего имени и, не сомневаюсь, от имени моих друзей, поэтов Асеева, Бурлюка, Крученых, Каменского, Пастернака, что считали его и считаем одним из наших поэтических учителей и великолепнейшим и честнейшим рыцарем в нашей поэтической борьбе.

После смерти Хлебникова появились в разных журналах и газетах статьи о Хлебникове, полные сочувствия. С отвращением прочитал. Когда, наконец, кончится комедия посмертных лечений?! Где были пишущие, когда живой Хлебников, оплеванный критикой, живым ходил по России? Я знаю живых, может быть, не равных Хлебникову, но ждущих равный конец.

Бросьте, наконец, благоговение столетних юбилеев, почитания посмертными изданиями! Живым статьи! Хлеб живым! Бумагу живым!

[*1922*]

КИНО И КИНО

Для вас кино — зрелище.
Для меня — почти миросозерцание.
Кино — проводник движения.
Кино — новатор литератур.
Кино — разрушитель эстетики.
Кино — бесстрашность.
Кино — спортсмен.
Кино — рассеиватель идей.

Но — кино болен. Капитализм засыпал ему глаза золотом. Ловкие предприниматели водят его за ручку по улицам. Собирают деньги, шевеля сердце плаксивыми сюжетцами.

Этому должен быть конец.

Коммунизм должен отобрать кино у спекулятивных поводырей.

Футуризм должен выпарить мертвую водицу — медлительность и мораль.

Без этого мы будем иметь или привозную чечетку Америки, или сплошные «глаза со слезой» Мозжухиных.

Первое надоело.

Второе еще больше.

[*1922*]

МОЖНО ЛИ СТАТЬ САТИРИКОМ?

В РСФСР появился, появившись — размножился и в настоящее время усердно и успешно работает целый ряд сатирических журналов: партийные — «Крокодил», «Красный перец», просто журнал «Мухомор» (Питер). Просто литературные журналы объявляют о сатирических отделах («Прожектор»), газеты больше чем когда-нибудь печатают сатирические стихи и фельетоны. Редкий номер «Правды» или «Известий» обходится без карикатуры.

Общее впечатление: количество и отчасти уровень сатиры сильно повысились.

Чем объяснить?

Во-первых, конечно, нашей политической победой и рядом наших экономических побед.

Открылась возможность серьезнее почистить советское «нутро».

Если раньше скромная карикатура на редактора какой-нибудь РОСТА вызывала сетование «сановника» на «подрывание основ», то теперь мы видим (напр., в карикатуре «Крокодила» по поводу празднования дня реализации урожая) целую «пляску Наркомов».

Это первое условие — возможность смеха. Но этого мало. Необходимо **«профессиональное»** поднятие квалификации сатирика.

Вот это — область, поддающаяся любому обучению.

Тем смешных нет. Каждую тему можно обработать сатирически.

Есть, правда, темы, которые напрашиваются на смех, напр.: соглашатель, эмигрант, саботажник. Эти темы вызовут улыбку даже при минимальной обработке. Но при таковой — «смешное» быстро истирается, тема становится надоевшей.

Необходима и обработка материала.

Если это литературное произведение, должно быть заострено слово.

Разобрать в маленькой статье много возможностей трудно. Приведу только несколько приемов.

Напр., частушка. Почему запоминается такое четверостишие?

> Милкой мне в подарок бурка
> И носки подарены —
> Мчит Юденич с Петербурга
> Как наскипидаренный.

Потому что шаблонная тема о Юдениче заострена этой легкой, но продуманной и необычной рифмой «наскипидаренный». При шаблонности темы — обработка вызывает все-таки смех.

Например, для прозы. В последнем номере «Крокодила» есть блестящая строка к рисунку на рурскую тему:

> «Убийцы из-за угля».

В чем сила, в чем сатиричность этой фразы?

В том, что взято обычное выражение «убийцы из-за угла» и изменением одной буквы дан совершенно новый, даже на первый взгляд «страшный» смысл.

Важно, например, для стиха, чтоб он был в «смешном» размере, уже самым ритмом вызывая смех. Например, стих Д. Бедного о Вандервельде:

> Посмотрите, Наркомюст, Наркомюст,
> Что за ножки, что за бюст,
> Да.

Применение к серьезному предмету шансонетки — смешит. Даже эти беглые примеры показывают, что смех — в обработке, что обработка эта имеет свои законы, что, следовательно, сатирик не рождается, а учится своему делу, сознательно выработанные приемы дают непроизвольный смех.

Сатира растет— нужно дать ей высшую квалификацию.

[*1923*]



В. Маяковский и О Брик
Фото. Берлин 1923 г.

РЕВОЛЮЦИОННЫЙ ПЛАКАТ

Годы войны, годы нашей защиты — эпоха величайшего напряжения всех сил РСФСР. Труднейшая работа была возложена и на агитискусство.

Время учтет и воздаст следуемое каждому усилию.

Наше дело тщательно сохранить все материалы для итогов этой эпохи.

В разгаре агитации меняются лозунги, меняются методы. Мы часто опровергаем вчерашний день и откидываем всё, к нему относящееся. Делу истории революции — огромный ущерб.

Такая судьба постигла, к сожалению, революционный плакат. Главным образом, плакат ручной.

Война и разруха шли вместе. Печатный станок не справлялся с требованием на плакат. Даже если и справлялся, то безнадежно затягивал, теряя агитационность. Например, был сдан в печать плакат «Последний час» к противопанской войне; за время печатания Польша отошла на второй план: вылез Врангель, пришлось изъять плакат из литографии и приделать баронову голову, и только после разгрома Врангеля висел плакат на питерских стенах. Печатать можно было только пропагандистские плакаты, имеющие длительное значение.

Однодневка-агитка целиком перешла к «кустарям»-ручникам. Эти плакаты имели огромные достоинства.

Вместе с получением телеграмм (для газет, еще не напечатанных) поэт, журналист тут же давал «тему» —

язвительную сатиру, стих. Ночь ерзали по полу над аршинными листами художники, и утром, часто даже до получения газет, плакаты-окна сатиры вывешивались в местах наибольшего людского скопища: агитпункты, вокзалы, рынки и т. д. Так как с машинами считаться не приходилось, плакаты делались огромных размеров, 4×4 арш., многоцветные, всегда останавливающие даже бегущего.

В Харькове, где такие плакаты вывешивались в читальных залах, перед домом всегда стоял хвост.

Организация этой агитации была начата тов. Керженцевым. Началось, естественно, с РОСТА (потом Наркомпрос, Главполитпросвет) — первого получателя телеграмм. От первого «плакатного отдела» в Москве, худ. Черемных, пошли разветвления в Питер, Харьков, Ростов, Баку и до самых мелких городов. Часто даже получались сведения из деревень об организации отдельчиков. К этому делу пришли лучшие наши художники в Москве: М. М. Черемных, И. А. Малютин (теперешние крокодильцы), Лавинский, Моор, Левин, Нюренберг, Маяковский и мн. др. В Питере — бывшие сатириконцы: Лебедев, Козлинский, Бродатый, Радаков.

Вскользь об этих работах упоминает В. Полонский в книге «Революционный плакат». Пара иллюстраций.

Частушки, текст давали Маяковский, Грамен, Шершеневич.

С возрастанием популярности стали поступать многочисленные требования на московские, считающиеся образцовыми, «окна».

Необходимо было изобретать размножение. Художником мюнхенцем Шиманом был предложен трафаретный способ. После некоторой практики трафаретщики стали давать от 50 до 200 оттисков.

Продукция получалась далеко не шуточная.

Прикиньте: в месяц работали 5 художников, давая по 10 (десяти) плакатных «окон» (всего 500 плакатов), считая в среднем 100 оттисков каждого. Итого — 50 000 ручных плакатов ежемесячно!

К сожалению, сейчас от всего архива этих плакатов остались после всяческих «реорганизаций» и «сливаний» одни лохмотья. А по этим плакатам можно было бы

шаг за шагом видеть в рисунке, в карикатуре три года нашей революции, нашей обороны. Работа типографий, ликвидация фронтов — прекратила год назад эту работу.

Только в нэпских киноафишах, сделанных по трафарету, видишь разлив армии трафаретщиков.

Занятно, что в Париже сейчас художники иллюстрации к книгам, авторисунки и живопись делают часто трафаретным путем. То, что мы делали от машинного голода, Европа делает с жиру — ведь машины под рукой.

Ниже приводятся текст и плакаты. Несколько из бесчисленного количества, сделанных для Красной Армии.

[*1923*]

СОБИРАЙТЕ ИСТОРИЮ

Пишущий о российской революции не может часто найти даже печатных вещей, выходивших в наших столицах. А где-нибудь валяется эта самая книжица или газетина.

Нас учит жизнь, работа.

В борьбе мы часто меняем лозунги, методы агитации, к старому относимся враждебно и все, характеризующее вчерашний день, просто забываем и откидываем.

Сейчас, например, в пятилетнюю годовщину Красной Армии, многие вспоминают:

— Была вот тут одна интересная карточка да еще плакат, а где они — неизвестно, кажется, селедку завернули.

В первые годы именно нашей революции такая «забывчивость» — особенно частое явление. Наша революция шла при страшном разгроме техники. Оставшаяся печатная техника разваливалась, не поспевая за бегущей жизнью. Огромное количество нашей агитработы мы вели кустарно, вели вручную.

Вспомним хотя бы «устные газеты», «трафаретные плакаты», «агитпунктные витрины». Первая, например, поездная газета была просто написана мелом на вагонной стенке и, конечно, к «выпуску» следующего номера беспощадно стерлась.

В Московской Центропечати все стены были заклеены плакатами. При первой «реорганизации» стены всю эту редкость просто и мило выкрасили.

Плакатный архив РОСТА был свален в комнату, по нему прошли армии три курьеров и курьерш, а клочки съели мыши.

А ведь по этим клочкам день за днем можно было в стишках и карикатурах проследить всю историю революции.

Если так обращался с историей спокойный сравнительно город, то как издиралось все это в какой-нибудь провинции, которая десятки раз переходила из белых в красные руки.

То, что дошло от этой работы, даже корявое и безграмотное (какие-нибудь солдатские частушки), во много раз интереснее любой напыщенной беллетристики литературных белоручек, пишущих о революции в своих не подлежащих уплотнению кабинетах.

Поэтому не надо брезговать кажущейся незначительностью материала.

Надо хранить каждый клочок.

Пока не всё растеряно.

Провинция: села, города, деревни,— собирайте всё, имеющее отношение к нашей борьбе, и сдавайте в музеи и прочие учреждения, обязанные следить за историей.

[*1923*]

С НЕБА НА ЗЕМЛЮ

Еще в восемнадцатом году т. Ленин указывал в «Правде» на необходимость выработки для статей краткого «телеграфного» языка.

В речи т. Калинина на четвертом съезде работников печати — тоже призыв — упрощать «стиль» — внешность, форму наших статей.

Еще бы!

Во всех газетах до сих пор мелькают привычные, но никому не понятные, ничего не выражающие уже фразы: «проходит красной нитью», «достигло апогея», «дошло до кульминационного пункта», «потерпела фиаско» и т. д. и т. д. до бесконечности.

Этими образами пишущий хочет достигнуть высшей образности — достигается только непонятность.

На одной московской лестнице я видел надпись одного такого писателя:

«Воспрещается не выпускать собак».

Для усиления впечатления «писатель» поставил рядом с «воспрещается» еще и «не выпускать». Получилось не усиление впечатления, а наоборот: по точному смыслу этого приказа каждый должен был бы бешено гнать собак на лестницу.

Точно так же «форма» часто выворачивает «содержание» статей.

Конечно, трудно рабочему, в первый раз берущему в руку перо, думать еще и о своей форме. Он только ста-

рается верно описать факт, верно изложить мысль, пользуясь для этого «литературным» языком, т. е. тем словесным материалом, который ему дают сегодняшние публицисты, писатели, поэты.

Один сапожник все время говорил мне про одного хлюста, подозреваемого во всяких темных делишках:

«Товарищ, вы ему не верьте,— это весьма субъективная личность».

Иностранщина из учебников, безобразная безóбразность до сих пор портит язык, которым пишем мы. А в это время поэты и писатели, вместо того чтоб руководить языком, забрались в такие заоблачные выси, что их и за хвост не вытащишь. Открываешь какой-нибудь журнал — сплошь испещрен стихами: тут и «жемчужные зубки», и «хитоны», и «Парфенон», и «грезы», и чорт его знает, чего тут только нет.

Надо бы попросить господ поэтов слезть с неба на землю.

Ты хвастаешься, что ты хорошо владеешь словом,— будь добр, напиши образцовое «Постановление месткома об уборке мусора со двора». Не хочешь? Ты говоришь, что у тебя более возвышенный стиль? Тогда напиши образцовую передовицу, обращенную к народам мира,— разве может быть более возвышенная задача? Только тогда мы поверим, что твои упражнения в области поэзии имеют действительный смысл, что твоя возвышенная работа может быть использована для улучшения жизни людей. Тогда никто не будет возражать и против твоих туманных, непонятных стихов.

А то у нас в области словесного искусства — одни инженеры и ни одного рабочего, ни одного мастера.

А какой тогда смысл в возвышенных планах?

[*1923*]

ЗА ЧТО БОРЕТСЯ ЛЕФ?

905-ый год. За ним реакция. Реакция осела самодержавием и удвоенным гнетом купца и заводчика.

Реакция создала искусство, быт — по своему подобию и вкусу. Искусство символистов (Белый, Бальмонт), мистиков (Чулков, Гиппиус) и половых психопатов (Розанов) — быт мещан и обывателей.

Революционные партии били по бытию, искусство восстало, чтоб бить **по вкусу.**

Первая импрессионистическая вспышка — в 1909 году (сборник «Садок судей»).

Вспышку раздували три года.

Раздули в футуризм.

Первая книга объединения футуристов — «Пощечина общественному вкусу» (1914 г. — Бурлюк Д., Каменский, Крученых, Маяковский, Хлебников).

Старый строй верно расценивал лабораторную работу завтрашних динамитчиков.

Футуристам отвечали цензурными усекновениями, **запрещением** выступлений, **лаем и воем** всей прессы.

Капиталист, конечно, никогда не меценировал наши хлысты-строчки, наши занозы-штрихи.

Окружение епархиальным бытом заставляло футуристов глумиться желтыми кофтами, раскрашиванием.

Эти мало «академические» приемы борьбы, предчувствие дальнейшего размаха — сразу отвадили примкнувших эстетствующих (Кандинский, Бубно-валетчики и пр.).

Зато кому терять было нечего, примкнули к футуризму или же занавесились его именем (Шершеневич, Игорь Северянин, «Ослиный хвост» и др.).

Футуристическое движение, ведомое людьми искусства, мало вникавшими в политику, расцвечивалось иногда и цветами анархии.

Рядом с людьми будущего шли и молодящиеся, прикрывающие левым флагом эстетическую гниль.

Война 1914 года была первым испытанием на общественность.

Российские футуристы окончательно разодрали с поэтическим **империализмом** Маринетти, уже раньше просвистев его в дни посещения им Москвы (1913 год).

Футуристы первые и единственные в российском искусстве, покрывая бряцания войнопевцев (Городецкий, Гумилев и др.), **прокляли войну**, боролись против нее всеми оружиями искусства («Война и мир» Маяковского).

Война положила начало футуристической чистке (обломились «Мезонины», пошел на Берлин Северянин).

Война велела видеть завтрашнюю **революцию** («Облако в штанах»).

Февральская революция углубила чистку, расколола футуризм на «правый» и «левый».

Правые стали отголосками демократических прелестей (фамилии их во «Всей Москве»).

Левых, ждущих Октябрь, окрестили «большевиками искусства» (Маяковский, Каменский, Бурлюк, Крученых).

К этой футуристической группе примкнули первые производственники-футуристы (Брик, Арватов) и конструктивисты (Родченко, Лавинский).

Футуристы с первых шагов, еще во дворце Кшесинской, **пытались договориться с группами рабочих писателей** (буд. Пролеткульт), но эти писатели думали (по вещам глядя), что революционность исчерпывается одним агитационным содержанием, и оставались в области оформления полными реакционерами, никак не могущими спаяться.

Октябрь очистил, оформил, реорганизовал. **Футуризм** стал левым фронтом искусства. Стали «мы».

Октябрь учил работой.

Мы уже 25-го октября стали в работу.

Ясно — при виде пяток улепетывающей интеллигенции нас не очень спрашивали о наших эстетических верованиях.

Мы создали, революционные тогда, ИЗО, ТЕО, МУЗО; мы повели учащихся на штурм академии.

Рядом с организационной работой **мы дали** первые **вещи искусства октябрьской эпохи.** (Татлин — памятник 3-му интернационалу, «Мистерия-буфф» в постановке Мейерхольда, «Стенька Разин» Каменского.)

Мы не эстетствовали, делая вещи для самолюбования. Добытые навыки применяли для агитационно-художественных работ, требуемых революцией (плакаты РОСТА, газетный фельетон и т. п.).

В целях агитации наших идей мы организовали газету «Искусство коммуны» и обход заводов и фабрик с диспутами и чтением вещей.

Наши идеи приобрели рабочую аудиторию. Выборгский район организовал Ком-фут.

Движение нашего искусства выявило нашу силу организацией по всей РСФСР крепостей левого фронта.

Параллельно этому шла работа дальневосточных товарищей (журнал «Творчество»), утверждавших теоретически социальную неизбежность нашего течения, нашу социальную слитность с Октябрем (Чужак, Асеев, Пальмов, Третьяков). «Творчество», подвергавшееся всяческим гонениям, вынесло на себе всю борьбу за новую культуру в пределах ДВР и Сибири.

Постепенно разочаровываясь в двухнедельности существования Советской власти, академики стали в одиночку и кучками стучаться в двери наркоматов.

Не рискуя пользовать их в ответственной работе, Советская власть предоставила им — вернее, их европейским именам — культурные и просветительные задворки.

С этих задворок началась травля левого искусства, блестяще завершенная закрытием «Искусства коммуны» и проч.

Власть, занятая фронтами и разрухой, мало вникала в эстетические распри, стараясь только, чтоб тыл не

очень шумел, и урезонивала нас из уважения к «именитейшим».

Сейчас — передышка в войне и голоде. **Леф обязан продемонстрировать** панораму **искусства РСФСР,** установить перспективу и занять подобающее нам место.

Искусство РСФСР к 1 февраля 1923 г.

I. Пролетискусство. Часть выродилась в казенных писателей, угнетая канцелярским языком и повторением политазов. Другая — подпала под всё влияние академизма, только названиями организации напоминая об Октябре. Третья, лучшая часть — переучивается после розовых Белых по нашим вещам и, верим, будет дальше шагать с нами.

II. Официальная литература. В теории искусства у каждого — личное мнение: Осинский хвалит Ахматову, Бухарин — Пинкертона. В практике — журналы просто пестрят всеми тиражными фамилиями.

III. «Новейшая» литература (Серапионы, Пильняк и т. д.) — усвоив и разжижив наши приемы, сдабривают их символистами и почтительно и тяжело приноравливают к легкому нэпо-чтению.

IV. Смена вех. С запада грядет нашествие просветившихся маститых. Алексей Толстой уже начищивает белую лошадь полного собрания своих сочинений для победоносного въезда в Москву.

V. И, наконец,— нарушая благочинную перспективу,— в разных углах **одиночки — левые.** Люди и организации (Инхук, Вхутемас, Гитис Мейерхольда, ОПОЯЗ и др.). Одни героически стараются поднять в одиночку непомерно тяжелую новь, другие еще напильниками строк режут кандалы старья.

Леф должен собрать воедино **левые силы. Леф должен осмотреть свои ряды,** отбросив прилипшее прошлое. **Леф должен объединить фронт** для взрыва старья, для драки за охват новой культуры.

Мы будем решать вопросы искусства не большинством голосов мифического, до сих пор только в идее существующего, левого фронта, а делом, энергией нашей инициативной группы, год за годом ведущей работу левых и идейно всегда руководивших ею.

Революция многому выучила нас.

Леф знает:

Леф будет:

В работе над укреплением завоеваний Октябрьской революции, укрепляя левое искусство, **Леф будет агитировать искусство идеями коммуны,** открывая искусству дорогу в завтра.

Леф будет агитировать нашим искусством массы, приобретая в них организованную силу.

Леф будет подтверждать наши теории действенным искусством, подняв его до высшей трудовой квалификации.

Леф будет бороться за искусство-строение жизни.

Мы не претендуем на монополизацию революционности в искусстве. Выясним соревнованием.

Мы верим — правильностью нашей агитации, силой делаемых вещей **мы докажем: мы на верном пути в грядущее.**

[*1923*]

В КОГО ВГРЫЗАЕТСЯ ЛЕФ?

Революция переместила театр наших критических действий.

Мы должны пересмотреть нашу тактику.

«Сбросить Пушкина, Достоевского, Толстого с парохода современности» — наш лозунг 1912 года (предисл. «Пощечины Общ. Вк.»).

Классики национализировались.

Классики почитались единственным чтивом.

Классики считались незыблемым, абсолютным искусством.

Классики медью памятников, традицией школ — давили всё новое.

Сейчас для 150 000 000 классик — обычная учебная книга.

Что ж, мы даже можем теперь эти книги, как книги, не хуже и не лучше других, приветствовать, помогая безграмотным учиться на них; мы лишь должны в наших оценках устанавливать правильную историческую перспективу.

Но мы всеми силами нашими **будем бороться против перенесения методов работы мертвых в сегодняшнее искусство.** Мы будем бороться против спекуляции мнимой понятностью, близостью нам маститых, против преподнесения в книжках молоденьких и молодящихся пыльных классических истин.

Раньше мы боролись с хвалой, с хвалой буржуазных эстетов и критиков. «С негодованием отстраняли от

нашего чела из банных веников сделанный венок грошовой славы».

Сейчас мы с радостью возьмем далеко не грошовую славу послеоктябрьской современности.

Но мы будем бить в оба бока:

тех, кто со злым умыслом идейной реставрации приписывает акстарью действенную роль в сегодня,

тех, кто проповедует внеклассовое, всечеловеческое искусство,

тех, кто подменяет диалектику художественного труда метафизикой пророчества и жречества.

Мы будем бить в один, в эстетический бок:

тех, кто по неведению, вследствие специализации только в политике, выдают унаследованные от прабабушек традиции за волю народа,

тех, кто рассматривает труднейшую работу искусства только как свой отпускной отдых,

тех, кто неизбежную диктатуру вкуса заменяет учредиловским лозунгом общей элементарной понятности,

тех, кто оставляет лазейку искусства для идеалистических излияний о вечности и душе.

Наш прошлый лозунг: «Стоять на глыбе слова «мы» среди моря свиста и негодования».

Сейчас мы ждем лишь признания верности нашей эстетической работы, чтобы с радостью растворить маленькое «мы» искусства в огромном «мы» коммунизма.

Но мы очистим наше старое «мы»:

от всех, пытающихся революцию искусства — часть всей октябрьской воли — обратить в оскаруайльдовское самоуслаждение эстетикой ради эстетики, бунтом ради бунта; от тех, кто берет от эстетической революции только внешность случайных приемов борьбы,

от тех, кто возводит отдельные этапы нашей борьбы в новый канон и трафарет,

от тех, кто, разжижая наши вчерашние лозунги, стараются засахариться блюстителями поседевшего новаторства, находя своим успокоенным пегасам уютные кафейные стойла,

от тех, кто плетется в хвосте, перманентно отстает на пять лет, собирая сушеные ягодки омоложенного академизма с выброшенных нами цветов.

Мы боролись со старым бытом.

Мы будем бороться с остатками этого быта в сегодня.

С теми, кто поэзию собственных домков заменил поэзией собственных домкомов.

Раньше мы боролись с быками буржуазии. Мы эпатировали желтыми кофтами и размалеванными лицами.

Теперь мы боремся с жертвами этих быков в нашем советском строе.

Наше оружие — пример, агитация, пропаганда.

[*1923*]

КОГО ПРЕДОСТЕРЕГАЕТ ЛЕФ?

Это нам.

Товарищи по Лефу!

Мы знаем: мы, левые мастера, мы — лучшие работники искусства современности.

До революции мы накопили вернейшие чертежи, искуснейшие теоремы, хитроумнейшие формулы — форм нового искусства.

Ясно: скользкое, кругосветное брюхо буржуазии было плохим местом для стройки.

В революцию мы накопили множество правд, мы учились жизни, мы получили задания на реальнейшую стройку в века.

Земля, шатаемая гулом войны и революции,— трудная почва для грандиозных построек.

Мы временно спрятали в папки формулы, помогая крепиться дням революции.

Теперь глобуса буржуазного пуза нет.

Сметя старье революцией, мы и для строек искусства расчистили поля.

Землетрясения нет.

Кровью сцементенная, прочно стоит СССР.

Время взяться за **большое.**

Серьезность нашего отношения к себе — единственный крепкий фундамент для нашей работы.

Футуристы!

Ваши заслуги в искусстве велики; но не думайте

прожить на проценты вчерашней революционности. Работой в сегодня покажите, что ваш взрыв не отчаянный вопль ущемленной интеллигенции, а борьба — работа плечом к плечу со всеми, с рвущимися к победе коммуны.

Конструктивисты!

Бойтесь стать очередной эстетической школкой. Конструктивизм только искусства — ноль. Стоит вопрос о самом существовании искусства. Конструктивизм должен стать высшей формальной инженерией всей жизни. Конструктивизм в разыгрывании пастушеских пасторалей — вздор.

Наши идеи должны развиваться на сегодняшних вещах.

Производственники!

Бойтесь стать прикладниками-кустарями.

Уча рабочих, учитесь у рабочего. Диктуя из комнат эстетические приказы фабрике, вы становитесь просто заказчиками.

Ваша школа — завод.

Опоязовцы!

Формальный метод — ключ к изучению искусства. Каждая блоха-рифма должна стать на учет. Но бойтесь ловли блох в безвоздушном пространстве. Только рядом с социологическим изучением искусства ваша работа будет не только интересной, но и нужной.

Ученики!

Бойтесь выдавать случайные искривы недоучек за новаторство, за последний крик искусства. Новаторство дилетантов — паровоз на курьих ножках.

Только в мастерстве — право откинуть старье.

Все вместе!

Переходя от теории к практике, помните о мастерстве, о квалификации.

Халтура молодых, имеющих силы на громадное, еще отвратительнее халтуры слабосильных академичков.

Мастера и ученики Лефа!

Решается вопрос о нашем существовании.

Величайшая идея умрет, если мы не оформим ее искусно.

Искуснейшие формы останутся черными нитками в черной ночи, будут вызывать только досаду, раздражение спотыкающихся, если мы не применим их к формовке нынешнего дня — дня революции.

Леф на страже.

Леф — защита всем изобретателям.

Леф на страже.

Леф отбросит всех застывших, всех заэстетившихся, **всех приобретателей.**

[*1923*]

ПРЕДИПОЛСЛОВИЕ

Какое мне дело — улыбается Маяковский, смеется или издевается?

То есть, как это какое?!
Я знаю много лучше других сатирическую работу.
Вот пример:

СХЕМА СМЕХА

Выл ветер и не знал о ком,
вселяя в сердце дрожь нам.
Путем шла баба с молоком,
шла железнодорожным.

А ровно в 7, по форме,
несясь во весь карьер с Оки,
сверкнув за семафорами —
взлетает курьерский.

Была бы баба ранена,
зря выло сто свистков ревмя —
но шел мужик с бараниной
и дал понять ей вовремя.

Ушла направо баба,
ушел налево поезд.
Каб не мужик, тогда бы —
разре́зало по пояс.

Уже исчез за звезды дым,
мужик и баба скрылись.
Мы дань герою воздадим,
над буднями воскрылясь.

Хоть из народной гущи,
а спас средь бела дня.
Да здравствует торгующий
бараниной середняк!

Да светит солнце в темноте!
Горите, звезды, ночью!
Да здравствуют и те, и те —
и все иные прочие!

Каждый, прочтя этот стих, улыбнется или засмеется.

В крайнем случае заиздевается — хотя бы надо мной.

Обязательно.

Почему?

В этом стихе нет ни одной смешной мысли, никакой смешной идеи.

Идеи нет, но есть правильная сатирическая обработка слова.

Это не стих, годный к употреблению. Это образчик.

Это — схема смеха.

18, 19, 20-ый годы — упадок сатиры.

Больше чем драматическое, белое окружение не позволяло нам чистить себя чересчур рьяно.

Метла сатиры, щетка юмора — были отложены.

Многое трагическое сейчас отошло.

Воскресло количество сатиры.

«Крокодил», «Красный перец», «Мухомор».

Редкий номер наших газет и журналов — без шаржа, без шутки.

К сожалению, качество сатиры чаще низкое.

Ищется смешной сюжет. Таких сюжетов нет.

Есть вещи, напрашивающиеся на издевательство: соглашатель (теща!), нэпач, эмигрант и т. д.

Вещи эти смешат и в малой обработке. Но если само слово не оттачивается ежедневно новым шилом — острота тупеет уже со второго раза.

Моя «Схема смеха» смешит только словесной обработкой.

Смех вызывается: выделкой хлыстов-рифм, приставучим распевочным ритмом, эксцентричностью выводов, абсурдным гиперболизмом.

В этом стихе — сознательная игра смеховыми приемами.

Если этот стих не интересен (чудовищное предположение!) потребителю, то для производителя это безукоризненная формула.

Надо вооружаться сатирическим знанием.

Я убежден — в будущих школах сатиру будут преподавать наряду с арифметикой и с не меньшим успехом.

Особенно шалящие и резвые ученики будут выбирать смех своей исключительной специальностью. Будет, обязательно будет — высшая смеховая школа.

Скольких сатириков отшибла от смеха свора бывших классных наставников, бия линейкой по лапам за невинное пускание бумажных «стрекозлов» в бороду какому-нибудь зудителю закона божьего!

Общая сознательность в деле словесной обработки дала моим сатирам силу пережить минуту.

Человеколюбие заставляет меня собрать воедино печатавшееся в «Новом сатириконе», «Известиях», «Крокодиле» и других газетах и журналах и дать это отдельной книгой всем прослезившимся от радости читателям.

[*1923*]

ТОВАРИЩИ — ФОРМОВЩИКИ ЖИЗНИ!

Сегодня, **1-го мая**, рабочие мира с песней в раскрашенные улицы выйдут миллиардной демонстрацией.

Пять лет ширящихся завоеваний.

Пять лет ежедневно обновляющихся и ежедневно осуществляемых лозунгов.

Пять лет побед.

И: —

Пять лет однообразия форм праздников.

Итог пятилетнего бессилия искусства.

Так называемые режиссеры!

Скоро ли бросите, вы и крысы, возиться с бутафорщиной сцены?

Возьмите организацию действительной жизни!

Станьте планировщиками шествия революции!

Так называемые поэты!

Бросите ли вы альбомные рулады?

Поймете ли ходульность воспевания только по газетам знаемых бурь?

Дайте новую «Марсельезу», доведите «Интернационал» до грома марша уже победившей революции!

Так называемые художники!

Бросьте ставить разноцветные заплатки на проеденное мышами времени.

Бросьте украшать и без того не тяжелую жизнь буржуа-нэпии.

Разгимнастируйте силу художников до охвата городов, до участия во всех стройках мира!

Дайте земле новые цвета, новые очертания!

Мы знаем — эти задачи не под силу и не в желании обособившимся «жрецам искусства», берегущим эстетические границы своих мастерских.

1-го мая, в день демонстрации единого фронта пролетариата, мы зовем вас, формовщики мира:

Ломайте границы «красоты для себя», границы художественных школок!

Влейте ваши усилия в единую силищу коллектива!

Мы знаем, на этот зов не отзовутся эстеты старья, заклейменные нами кличкой — «правые», эстеты, возрождающие монашество келий-студий, ждущие нисхождения святого духа вдохновения.

Мы зовем «левых»: революционных **футуристов,** вынесших искусство улицам и площадям, **производственников,** давших вдохновению точный расчет, приставивших к вдохновению динамо завода, **конструктивистов,** заменивших мистику творчества обработкой материала.

Левые мира!

Мы плохо знаем ваши имена, имена ваших школ, но знаем твердо — вы растете везде, где нарастает революция.

Мы зовем вас установить единый фронт левого искусства — «Красный Искинтерн».

Товарищи!

Всюду откалывайте левое искусство от правого!

Ведите левым искусством: в Европе — подготовку, в СССР — укрепление революции.

Держите постоянную связь с вашим штабом в Москве (Москва, Никитский бульвар, 8, журнал «Леф»).

Не случаен выбор первого мая днем нашего обращения.

Мы знаем, только в спайке с рабочей революцией — расцвет искусства будущего.

Мы, пять лет проработавшие в стране революции, знаем: —

Только Октябрь дал новые огромные идеи, требующие нового оформления.

Только Октябрь, освободивший искусство от работы на брюхастого выцилиндренного заказчика, дал фактическую свободу искусства.

Долой границы стран и студий!

Долой монахов правого искусства!

Да здравствует единый фронт левых!

Да здравствует искусство пролетарской революции!

[*1923*]

АГИТАЦИЯ И РЕКЛАМА

Мы знаем прекрасно силу агитации. В каждой военной победе, в каждой хозяйственной удаче на $^9/_{10}$ сказывается уменье и сила нашей агитации.

Буржуазия знает силу рекламы. Реклама — промышленная, торговая агитация. Ни одно, даже самое верное дело не двигается без рекламы. Это оружие, поражающее конкуренцию.

Наша агитация выросла в подполье; до нэпа, до прорыва блокады нам не приходилось конкурировать.

Мы идеализировали методы агитации. Мы забросили рекламу, относясь пренебрежительно к этой «буржуазной штучке».

При нэпе надо пользоваться для популяризации государственных, пролетарских организаций, контор, продуктов всеми оружиями, пользуемыми врагами, в том числе и рекламой.

Здесь еще мы щенки. Надо поучиться.

Официально мы уже за рекламу взялись, редкое учреждение не помещает объявлений, не выпускает листовок и т. д.

Но до чего это неумело.

Вот передо мной случайный клочок объявлений из «Известий»:

«Московское коммунальное хозяйство извещает...»

«Правление треста «Обновленное волокно» объявляет...»

«Уполномоченный доводит до сведения...»

«Правление «Боркомбинат» извещает», и т. д. и т. д. до бесконечности.

Какая канцелярщина — извещает, доводит до сведения, объявляет!

Кто ж на эти призывы пойдет?!

Надо звать, надо рекламировать, чтоб калеки немедленно исцелялись и бежали покупать, торговать, смотреть!

Вспоминается европейская реклама. Напр., какая-то фирма рекламирует замечательные резины для подтяжек: в Ганновере человек торопится на берлинский поезд и не заметил, как в вокзальной уборной зацепился за гвоздь подтяжками. Доехал до Берлина, вылез,— бац, и он опять в Ганновере, его притянули обратно подтяжки.

Вот это реклама! Такую не забудешь.

Обычно думают, что надо рекламировать только дрянь — хорошая вещь и так пойдет.

Это самое неверное мнение.

Реклама —это имя вещи. Как хороший художник создает себе имя, так создает себе имя и вещь. Увидев на обложке журнала «знаменитое» имя, останавливаются купить. Будь та же вещь без фамилии на обложке, сотни рассеянных просто прошли бы мимо.

Реклама должна напоминать бесконечно о каждой, даже чудесной вещи.

Даже «Правда», конечно, не нуждающаяся ни в каких рекомендациях, рекламирует себя все-таки: «Каждый рабочий должен читать свою газету» и т. д. На первой странице «Правды» — ежедневная реклама — объявление о журнале «Прожектор».

Конечно, реклама не исчерпывается объявлениями. Объявления — простейший вид. Реклама должна быть разнообразием, выдумкой.

К Всероссийской с.-х. выставке в Москве выйдет под редакцией т. Брик специальная книга о рекламе, первая в РСФСР.

Мы не должны оставить это оружие, эту агитацию торговли в руках нэпача, в руках буржуа-иностранца. В СССР всё должно работать на пролетарское благо. Думайте о рекламе!

[1923]

МЕЛКИЙ НЭП

(Московские наброски)

Крупный нэп все еще раскачивается: приглядываются и примеряются концессионеры, торгуются из-за аренд и налогов отечественные титы.

Средний нэп постепенно оседает, ворча и кряхтя; задымились фабрички в 40—50 человек, ремонтируются и устанавливаются всякой вещью магазины.

Зато мелкий, доходящий до карикатурности нэпик швейной шпулькой снует по каждой уличке, по каждому переулочку.

Если крупное предприятие может важно и лениво распоряжаться, только в конце года с грустью замечая убыток, то у этих каждый убыточный день живо отражается на желудке. Отсюда — сногсшибательная изворотливость, поучительная рекламность, виртуознейшая сообразительность. Это ерунда, капли, но в них отражается целая улица, весь город.

Вот, например, своеобразная «торговля».

Есть у меня знакомый К. Меня всегда удивляли его необъяснимые маленькие, но регулярные доходы. Часов в двенадцать он отправляется работать, часа в четыре возвращается, неся 100—200 «лимонов». Он не алчный. Заработает свое и усаживается за чтение и пописывание.

После долгих упрашиваний он открыл секрет.

Дело простое.

С утра он начинает обходить книжные магазины.

— Почем такая-то книга?

— Миллион.

Идет в магазин напротив.

— Есть такая-то книга?

— Нет.

— Угодно по два лимона?

— Тащите десяток.

Идет в первый магазин, берет книгу,— десятка и заработана.

Я думаю, многие тресты, усеянные посредниками, узнают себя в этой карикатуре. Если через улицу зарабатывают десятки, то через город берут тысячи.

А вот пример блестящей рекламы.

Папиросник орет:

— А вот спички Лапшина, горят как солнце и луна.

Менее бойкий мальчишка рядом старается скромно всучить и свой товар, но рекламист перешибает покупателя:

— Не берите у этого! Пять минут вонь — потом огонь.

Рекламист побеждает.

На другом углу бойкий тенор расхваливает бритвы «жилет»:

А вот «жилет».
Брейся сто лет.
Еще останется внукам.
Подходи — ну-ка!

Дальше торговец механическими, самопришивающимися пуговицами:

Если некому пришивать —
Для этого не стоит жениться.
Если жена не пришивает —
Из-за этого не стоит разводиться.
3 рубля дюжина. Пожалте!

Хочешь не хочешь — купишь. До сих пор передо мной в коробке на столе три дюжины валяются. Опять таки:

Учись на мелочах.

[*1923*]

О МЕЛОЧАХ

В речах Ильича постоянно бывают указания на «веревочки», на веревочки, которые в хозяйстве обязательно пригодятся. <...>

Эти мелочи, незаметные на первый взгляд, пустяковые по своему личному значению,— в общем отымают огромный запас сил и энергии, запас, которого бы хватило и на большие дела.

При поездке по Европе бросается в глаза это внимание к пустяку.

Например, маленький вопрос — о номерации домов. У нас стоишь перед № 10 и думаешь с тоской: справа длинный забор, слева огромный пустырь, где же, чорт бы его побрал, № 12? Идешь наугад налево, тратишь минут пять и натыкаешься на № 8 — обратно идешь еще минут десять!

А в Берлине под каждым номером — еще стрелка, указывающая направление номерации. Тут зря не пойдешь — каждая минута на счету.

Ввести б это у нас — сколько времени отчислится городу в год!

Еще мелочь:

На каждой стройке имеются прекрасные леса.

Стройка кончена, леса снимаются и идут или на топку, или на какие-нибудь посторонние изделия.

В Берлине все леса сборные. На каждой вертикальной балке — множество отверстий, чтоб можно было на

разной высоте в зависимости от размеров дома укреплять стропила.

При таких условиях и леса можно делать основательнее и комфортабельнее.

Стройка окончена, леса разбираются и переносятся на новую стройку.

Может быть даже контора «Даю на прокат леса́!»

Таких примеров — огромное количество.

Маленькое усовершенствование — бережет огромное время.

Внимание мелочи!

[*1923*]

ДО

Эти 12 месяцев работал больше, чем когда-либо.

Для нас, мастеров слова России Советов, маленькие задачки чистого стиходелания отступают перед широкими целями помощи словом строительству коммуны.

В этот же год мною написаны многие агитки-лубки: «Вон самогон», «Ни бог, ни ангелы бога человеку не подмога», а также многочисленные вещи в городских и деревенских бюллетенях ЦК.

Вполне отвечая за эти вещи, не помещаю здесь, считая их, по *словесному мастерству*, производными от вещей, печатаемых в этой книге.

Образцом даю «О том, как у Керзона».

Даю образец также моей рекламы.

Печатаю «Про это» — вещь, обещанную в моей книге «13 лет работы» в качестве большой любовной поэмы.

Это для меня, пожалуй и для всех других, вещь наибольшей и наилучшей обработки.

Примечание.

Аэроплан, летевший за нами с нашими вещами, был снижен мелкой неисправностью под каким-то городом.

Чемоданы были вскрыты, и мои рукописи взяты какими-то крупными жандармами какого-то мелкого народа.

Поэтому вещи, восстанавливаемые памятью, будут слегка разниться от первоначальных вариантов.

Афиширую!

Сейчас пишу!

Роман (20—40 листов), проза.
Пьеса (16 картин от Адама и Евы).
Образцовая повесть.
Эпопея Красной Армии.
Стихи о Нордене.
Стихи о Нордернее.
О Сене и Пете (детское).

Названия есть, совершенствуются и будут опубликованы.

25/VII-23. Берлин.



Тов Фурманову
доброму Полит-акушеру
от голосистого Младенца
Лефенка

ЛЕФ

За Леф!

Вл. Маяковский
4/I 24г.

ЖУРНАЛ
ЛЕВОГО ФРОНТА
ИСКУССТВ

№ АВГУСТ — ДЕКАБРЬ 4

ОТВЕТСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР
В. В. МАЯКОВСКИЙ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА 1924 ПЕТРОГРАД

Титульный лист журнала «Леф» с дарственной надписью В. Маяковского Д. Фурманову.

ЛЕФ И МАПП

Леф заключил соглашение с МАППом, авангардом молодой пролетарской литературы.

В чем смысл этого соглашения?

Что у нас общего?

Мы видим, что пролетарской литературе грозит опасность со стороны слишком скоро уставших, слишком быстро успокоившихся, слишком безоговорочно принявших в свои объятия кающихся заграничников, мастеров на сладкие речи и вкрадчивые слова.

Мы дадим организованный отпор тяге «назад!», в прошлое, в поминки.

Мы утверждаем, что литература не зеркало, отражающее историческую борьбу, а оружие этой борьбы.

Леф не затушевывает этим соглашением разниц наших профессиональных и производственных принципов.

Леф неуклонно развивает намеченную им работу.

Леф рад, что с его маршем совпал марш передового отряда пролетарской молодежи.

Леф приветствует МАПП.

[*1923*]

ПОДОЖДЕМ ОБВИНЯТЬ ПОЭТОВ

— Поэты не идут.

— Поэтов не читают.

— Поэтов не покупают.

— Издавать стихи убыточно.

Эти утверждения считаются бесспорными. Об этом заявляют злорадные издатели. С этим сочувственно соглашаются редакторы. Про это безнадежно причитают поэты.

Не то чтобы не шли плохие, не то чтобы не читались начинающие, не то чтобы не покупали некоторых, не то чтобы убыточны дорогие — нет, вся поэзия без исключения взята под сомнение:

— Нужен ли вообще в наше время этот способ обработки слова?!

Ссылка, конечно, на цифры, на статистику, на отчеты торгующих книгой.

— Во-первых, нам, поэтам, такое утверждение невыгодно. Во-вторых, мы не хотим верить, что в наше, все еще лозунговое время, время, едва заменившее дни, когда слово, речь, печать — чуть не целиком заменяли и хлеб и оружие, что в это время республике совершенно безразлична культура выделки слова.

Памятуя утверждение пессимиста и оптимиста: одного, что театр наполовину пуст, а другого, что он же наполовину полон,— я не очень верю статистике.

Тем более в области искусства. В наше время небывалого обострения литературной борьбы и плохого состояния статистики даже цифры меняются в зависимости от вкуса. Приходится самому обследовать и издательские навыки в области распространения книги, и книжную торговлю, и способ добывания цифр.

Я воспользовался для этого дела моей лекционной поездкой — в Ростов-Дон, Краснодар, Баку, Тифлис. Это совсем не мало. Это около $^1/_6$ всех отделений Госиздата. Разумеется, я не производил, да и не мог производить, строго рабкриновского обследования. Но даже беглое наблюдение характерно. Едва ли есть существенная разница между книжной торговлей этих и других городов.

Ростов-Дон. После тринадцатилетнего перерыва я первый раз приехал читать стихи. Большие афиши предупреждают каждого. Две ростовские газеты пишут статьи. На две лекции, объявленные 1 МГУ, билеты проданы полностью. Первая лекция —1150 человек, вторая — 1200. РАПП (Ростовская ассоциация пролетарских писателей) устраивает специальный закрытый вечер. Ясно, местное отделение Гиза, имеющее большой магазин, да еще присоединенное после слияния отделение Ленгиза, должно было бы коммерчески использовать удачный «сезон». Государственные книжники, прочтя это, неодобрительно усмехнутся — разве дело двигать одного автора? У нас на очереди общесоюзный масштаб!

Повременив с масштабом, перейдем к фактам. На витрине магазина, вернее, на огромных витринах, не выставлено ни одного экземпляра, ни одной книги. По тщательному осмотру беллетристического прилавка также ничего не обнаружено. Обследование полки за торгующим беллетристикой, где книги выставлены корешками (какие уж корешки у тощих стихов!), тоже не дало ничего утешительного. На мой робкий вопрос я был отослан к Ленинскому отделу, где, по слухам, должна была находиться моя поэма о Владимире Ильиче в издании Ленгиза. Книга эта — одна из самых последних, ей быть надлежит на прилавке, во всяком случае, если даже остальные убраны ввиду преклонных лет. Отсутствие и этой

книги создало во мне приятную уверенность, что, очевидно, все мои книги распроданы и я самый расходимый автор.

Радостно открываю свое инкогнито заведующему магазином. Заведующий не разделил моей радости, а сразу огорошил меня всерьез, хотя и не надолго:

— Стихи вообще не идут. Не интересуются. Ваши книги еще спрашивают... Но и то... лежит их сколько угодно.

Нужно отдать справедливость всем работникам магазина, что при первой моей попытке вмешаться в торговлю все они отнеслись к этому с большим интересом и благожелательностью. Было ясно, что здесь, по их мнению, ничего не поделаешь: вина в авторе, которого не читают, в стихах вообще и в какой-то бюрократической центральной инерции, которую отдельные люди преодолеть не в состоянии.

Первые книги мною были обретены только в задней комнате магазина. Это были: 60 экземпляров «Маяковский издевается», 24 экземпляра «Люблю», 1— «Лирика» и 17 обтрепанных «Про это». Интересно, что все эти книги, изданные до 1922—1923 гг., для своих лет лежащие довольно большими экземплярами, давно уже считаются в Москве разошедшимися, кроме книги «Лирика», изданной «Кругом», имеющейся здесь только в одном образцовом экземпляре, но зато считающейся камнем на шее издательства, не сумевшего за четыре года распространить и пяти тысяч экземпляров. Кстати, ни одной моей книги изд. «Круг» я не видел нигде. Спрашиваю:

— Почему «Маяковский издевается» и «Люблю» осталось так много?

— Очень много получили.

— Сколько?

— Не знаем. Давно было. Карточная система в отделении Гиза ввелась только с первого января 1926 года.

Остальные книги разыскались в подвальном складе: «Тринадцать лет работы» —18 экземпляров, «255 стр.»— 15 экземпляров, «О Курске» —7 экземпляров, «Песни крестьянам» —3 экземпляра и т. д. Всего 147 книг.

Вопрос:

— Почему не кладете на прилавок?

Ответ:

— Старые. Уже никто не спрашивает. У нас вообще для беллетристики и поэзии места мало.

Я уговорил взять весь остаток моих книг на мое чтение, дав одного продавца, но с условием, чтобы были взяты все, т. е. опрошены и другие магазины города. В других, впрочем, книг не оказалось.

Вот справка Ростовского отделения Гиза:

Название	Количество полученных экземпляров	Остаток на 6-е февраля 1926 года	Остаток после лекции
Маяковская галерея	86	—	—
Для голоса	30	—	—
Маяковский издевается . .	?	60	—
Люблю	?	24	—
Ленин	200	—	—
13 лет работы I том	20	—	—
» » » II »	45	18	—
Летающий пролетарий . . .	10	2	—
Стихи о революции.	71	—	—
255 стр.	83	15	—
О Курске	50	7	—
Песни крестьянам	5	3	—
Про это	100	17	—
Только новое	15	—	—
Лирика	?	1	—
Рассказ про то, как узнал .	175	—	—
	890	147	—

Разошлись все, в чем и была мне выдана расписка.

Я праздновал маленькую, но приятную победу. Значит, при известном агитрекламном нажиме можно 147 книг стихов распространить в один вечер. Радость моя была округлена телеграммой Ростовского отделения Гиза о спешной присылке моих книг по 50 экземпляров каждого названия.

На покое я с удовольствием изучал распространение других авторов. Выяснилось, что многие книги многих поэтов идут не хуже заносящейся беллетристики. Например:

	Получено	Остаток на 6/II—26 г.
Жаров:		
Комсомолец	160	18
Мастер Яков	250	7
Безыменский:		
Комсомолия	625	115
Как пахнет жизнь	35	—
Демьян Бедный:		
Собр. сочин. I т.	135	—
» » II т.	200	2
» » III т.	100	15

Но, с другой стороны, и ни одному поэту не приходится заноситься, так как у каждого есть книги, требующие индивидуального толкания. Демьян Бедный «1905 г.» получено —300, остаток —187; Жаров «Песнь о червонце» —644, остаток —196; Безыменский «Иное солнце» — 270, остаток —136.

Но опять-таки цифра распространения отдельных авторов не показательна для индивидуального спроса и действительной читаемости. Так, например, библиотечный коллектор в Ростове (орган Губполитпросвета), обслуживающий книгой 699 библиотек Донского округа, берет отдельные книги до 300 экземпляров! Имей таких 10 коллекторов — вот тебе и тираж! Сиди и разговаривай о коллективном читателе. Прийтись по вкусу лицу или органу, комплектующему такие библиотеки, значительно важнее писателю, чем завоевать целый город читателей. Что с него, с города, толку! 200 экземпляров самого распространеннейшего автора — только и всего!

Что дает такая библиотека читателю? Вот поэты каталога передвижной библиотеки смешанного типа, т. е. для читателя квалификацией выше, чем первая ступень. Из поэзии:

№ 4 Бедный — Бесы игривые.
№ 5 » — Искупление.
№ 6 » — Мужицкий клад.
№ 7 » — Собрание сочинений.
№ 45 Орешин — Почему из крупных сел...
№ 46 » — С гуся вода.

Вот и вся поэзия!

Интересно, если рабочему и крестьянину после этих книг попадется даже Пушкин, Лермонтов, не говоря уже об Асееве, Пастернаке, Каменском, будут ли они считать и эти книги тоже за поэзию, или у них создастся на это дело свой взгляд, исключающий всякую возможность остаться вдвоем с «никчемными», «туманными» и «непонятными» вещами?! Классиков-то ведь спрашивают хуже всего!

Скажут,— это агитационный подбор. Судя по остальным отделам библиотеки (369 книг!), каталог подобран далеко не по принципу примитивной агитации. Так, например, в отделе беллетристики «Углекопы» Золя, «Ткачи» Гауптмана, «Новь» Тургенева. По естествознанию — «Физическая география», «Геология» Гейки. По географии—«Африка» Березина. Неужели наряду с большой беллетристикой и хотя бы после «Африки» нельзя поместить пару наших лириков? Да надо ж для развода!

Это бесполезно?

Давайте поговорим.

Но поэтам приятно было бы знать, кто, когда и где по этому поводу разговаривает. Еще отвечают так: но на них есть спрос! Не сомневаюсь. Но этот спрос природный, что ли? Это спрос сделанный, и сделанный правильно. У нас даже на чай во многих местах нет спроса — отучились, привыкли к морковному. Чай и то приходится сопровождать разъяснительными агитрекламами о пользе настоящего и о вреде суррогатов. Не только должно быть предложение, но надо уметь его подать.

Для меня бесспорен спрос на Демьяна Бедного (особенно в учебную пору), на Есенина (после смерти), на себя самого,— но я не знаю, есть ли спрос на Асеева? Нет ни малейшего предложения! Его хорошую книгу «Совет ветров» я нашел только в Тифлисе, да и то один экземпляр. А стихов Пастернака нет нигде ни в одном экземпляре.

Нетрудно иметь спрос «Цементу» Гладкова. Это немудреная вещь, понятно, при любых обстоятельствах, и перед сном и после работы приемлема любой серединой и скучна только маленькой группе людей, требующей от литературы водительства, переделки жизни, а не плетения в хвосте с фотографическим аппаратом и снимания людей и пейзажей на всех красиво расположенных остановках. А посмотрите, как эта книга подана! Сколько ответственнейших товарищей, по их собственному признанию, лишь изредка берущихся за беллетристику, расхвалили книгу, хотя бы со страниц «Экрана». Трудно ли такой разойтись?

Впрочем, здесь гипертрофия рекламы. Люди, ждущие чересчур многого, отложат книгу, не дорезав. Но, может быть, прочли бы ее без рекламы. Зато эта книга удовлетворяет важному требованию — стандартизации искусства. В самый отдаленный пункт республики может быть послан этот роман в разобранном виде, сборка на месте не будет представлять трудности, так как любая комбинация частей дает средний рев-роман, а поломанные части могут быть с легкостью заменены соответствующими строками политграмоты.

Но кто, когда и где спросит Асеева, Каменского, Пастернака, Сельвинского, Третьякова? Книг их нет, или почти нет, газеты не ведут библиографии, толстые журналы, в которых пишут о них,— дороги. На лекциях говорят про смысл жизни, а у библиотекарей хроническое боязливое недоверие ко всему новому.

Мои альтруистические размышления о тиражах чужих книг были грубо прерваны телефонным звонком Ростовского Гиза. Радостный голос сообщал:

— Тот раз ошиблись, покопали — нашли! В Ленгизе еще целых 208 экземпляров!

Озверелый, я потащил «остаток», в полтора раза превышающий основной запас, на вторую лекцию, продал еще 77 экземпляров. Остальные уговорил полностью положить на прилавок. Неожиданность: за первые же несколько часов помещения на видном месте «старых книг» они были проданы в количестве 36 экземпляров!

В награду за свое торговое рвение я получил новую записку, гласящую:

СПРАВКА:

По приезде тов. Маяковского было запрошено бывш. отделение Ленгиза, в котором ответили, что книг Маяковского нет. Через три дня, при повторной справке, были обнаружены (!) следующие книги:

	Количество	Прод. на лекции	Остаток на 11 II	
1. Только новое	86	16	59	11
2. 255 стр.	9	5	1	3
3. Ленин	52	18	10	24
4. Война и мир	28	21	1	6
5. Песни рабочим	10	1	8	1
6. Песни крестьянам	7	—	6	1
7. 13 лет работы	7	7	—	—
8. Стихи о революции . . .	4	4	—	—
9. Париж	5	5	—	—

Кроме означенного остатка ни в одном магазине Гиза в Ростове нет ни одного экземпляра. Тираж проданных книг — фактический, так как они полностью проданы в Ростове. Книги, указанные в последней графе, проданы за один день, как только они были выложены на прилавок.

(Подпись зав. магазином.)

Если сами хозяева магазина не могут в течение трех дней разыскать такое кругленькое количество, то как найти один экземпляр простому покупателю? Постоять в магазине дня три? Подумаешь, важная покупка — поэзия!

Зато повысилась и продажа: всего 257 экземпляров за пять дней — совсем не плохо.

Краснодар снаружи — наоборот. Все книги на витрине. До того на витрине, что сначала даже не хотят для продажи снимать: что мы тогда выставлять будем — это же образцовые!

Общее мнение — поэзия не идет.

Жалко — большой книжный район. На одной прямой улице два магазина Гиза да штук десять других: «Заккнига», «Военное», «Прибой» и др. Шлют в Новороссийск, на ст. Кавказскую и в десять магазинов на контрагентских началах в округе.

Прошу цифрами подтвердить, что значит — не идет. Цифр достать нельзя. Карточки только заводят. Получение можно проверить — по накладным. Долго, дней

семь — двенадцать по каждой книге. Значит, на 14 моих книг, имеющихся в продаже (по каталогу Госиздата), надо этак 140 дней!

«Но и при таких условиях,— грустно заметил торгующий,— едва ли получите точные данные. Присылают книги просто: сумма и количество, в авторах не всегда разберешься». Иначе говоря, легко может быть такой факт: высылают в Краснодар 100. Из них 95 Троцкого и 5 Доронина. Троцкий расхвачен. Тощий Доронин лежит украшением, а в Москву шлется телеграмма — пришлите еще! Предыдущий присыл распродан полностью. (Подпись.) Шлют снова 95 Троцких и 5 Дорониных, пока неразошедшиеся пятерки Доронина составят в складе залежь, достаточную для протеста! Тем временем Доронин радуется. В Госиздате подбадривают: вчера послали, а сегодня опять спрашивают.

Может быть и обратная картина. К 95 Санниковым приложили 5 Асеевых. Незаметно в самом магазине взят давно не виданный Асеев. Но гордо возвышается Санников, и когда через месяц кто-нибудь споткнется о нераспечатанную груду, пошлют Москве телеграмму — предыдущие книги легли камнем. Воздержитесь от подобных присылок. Зав.— Вот видите, скажут Асееву, мы же вам говорили... на поэзию нет спроса!

Почему такая история невозможна? Осталось подсчитать имеющиеся в магазине книги и тащить их на торжище. Вот краснодарская справка:

Название	Количество	Остаток после лекции
Песни крестьянам	3	—
Только новое	56	—
Для голоса	4	—
Люблю	5	—
Мистерия-буфф	15	—
Ленин	24	—
Песни рабочим	6	—
О Курске	2	—
Маяковская галерея	8	—
	123	—

Мимоходом и все 26 оставшихся «Лефов» продали. После справки приписка: «Все книги Маяковского в Гизе Краснодара распроданы».

Из Краснодара я уехал спешно. Интересно, сколько экземпляров найдено там после моего отъезда? Скажут — ваше движение — это от лекций. Конечно. Но ведь есть и другие способы продвижки.

А в Краснодаре даже обычные торговые плакаты Гиза я видел висящими рядком на стене вперемежку с Луначарским да с Энгельсом. Очевидно, и эти плакаты рассматривались как фундаментальная вещь, нужная для многолетнего украшения оседлой квартиры.

Я не буду дальше выписывать дальнейшее движение книг по лекциям. Оно однообразно — берут обязательно 10—15% присутствующих. То же в Баку, то же в Тифлисе.

В Баку опять: поэзия не идет. Осматриваю прилавок большого магазина «Бакинский рабочий». Всего умещается 47 книг. Остальные на полках ребрами. Из умещенных — 22 иностранных: Анри де-Ренье, Локк, Дюамель, Маргерит и др. Русский, так и то Грин. И то по возможности с иностранными действующими и лицами и местами. Из стихов только одна книга: Маяковский «Стихи о революции», изданная в 1922 году (!) и благополучно числящаяся разошедшейся (!) в двух изданиях (!). Уже у издательства этой книги давным-давно нет.

Меня интересует, что с такого прилавка возьмет действительный бакинский рабочий? А ведь этого рабочего там 150 тысяч человек, и какого рабочего! С ежедневным театром, с просьбой устроить литвечера в 12 районных промысловых клубах! Почему же старые «Стихи о революции»? Где «Париж»? Где «Ленин»? Нет и не было! Журнал «Леф» был? Был, но сколько — найти трудно. Скажут — при чем «Леф»? Туда бы «Кузницу»! Была, но разошлась тоже в двух экземплярах.

Зато есть книжка «Лыжный спорт».

Это правильно, если нет снега, то пусть хоть будет журнал, и то освежает. Об этом обычно рассказывается весело, как об анекдоте. Случись такой анекдот с частным торговцем, выписавшим книги за наличный расчет и получившим в Баку «Лыжи» или «Лен». Я представляю себе видик этой драмы! Хозяин заперся. Приказчики ходят на цыпочках. Мальчишка носит на телеграф ругательную телеграмму за телеграммой. Вечером скандал жены:

«Каждый день ты мне обещаешь новую шляпу, а теперь опять отбояриваешься, знаю я эти «Лыжи», говори прямо, где пропил!» Такому второй раз не пришлешь. А тут — ничего, ходим, посмеиваемся. Скучно же без курьезов!

А «Льну» тоже ничего: доехал до Баку и обратно едет в Москву с отпускными красноармейцами. Хорошей книге тоже приятно 7000 верст проездить. Она все равно и потом разойдется.

Прочтя о моей борьбе за какие-то 100—200 экземпляров, именитые прозаики могут поморщиться — продадите, так то же не тираж. Мимоходом — дела массы беллетристов одинаково неблестящи. Вот сведения о трех (Тифлис на 27 февраля):

	Получено	Осталось
Серафимович:		
Живая тюрьма	60	30
Ледоход	35	25
Снежная пустыня	65	33
Неверов:		
Андрей Непутевый	125	65
Мишка Додонов	100	30
Рассказ для маленьких	75	30
О. Генри:		
Горящие светила	150	—
Шерст. кошечка	150	
Черный Билль	150	—

Безотносительно к упомянутым, но вообще о странности в расхождении может пояснить такая выписка. Это из письма Заккниги одному из издательств в Ленинград:

«Что же касается отдельных ваших изданий (городских), то наш спрос много превышает установленную разверстку (например, политсловарь, Невский «История РКП» и др.), с такими изданиями мы и впредь можем работать широко. Но мы, повторяем, абсолютно лишены возможности работать с литературой крестьянской и популярной,

так как наши крестьяне по-русски не читают и так как эта литература, помимо указанных причин, попадает в нашу разверстку без всякого учета наших объективных потребностей и местных условий, на случай если бы наше крестьянство вдруг выучилось читать по-русски. К примеру, вы посылаете нам книгу «Как самому сделать хомут» (у нас крестьяне работают на быках, на которых хомут не напялишь), или:«Простой способ получить двойной урожай озимой ржи» (которой у нас не сеется), или: «Как найти воду» (воды у нас достаточно, и искать ее не приходится), или: «Использование торфа» (его у нас нет), и т. д. Надеемся, что вы согласитесь, что посылать нам подобную литературу — все равно, что посылать в Венецию велосипеды».

Скажут — ведь это же не беллетристика! Беллетристика шлется так же. Ведь лежали же в Тифлисе мои крестьянские агитки «Вон самогон» в 300 экземплярах. Числятся, как стихи. А грузины читать ее не хотят, и правильно, потому что уже более тысячи лет пьют одно кахетинское.

Выводы. Вывод один: неизвестно. Что неизвестно? Всё неизвестно.

Неизвестно — кто идет, неизвестно — как идет. Неизвестно — идет ли тот, кто распродан. Неизвестно — распродан ли тот, кто идет. Неизвестно — кто идет самой книгой. Неизвестно — кто двигается рекламой. И, наконец, когда все известно, то неизвестно — получена ли эта известность на основании правильных или случайных цифр. Причин неизвестности много.

Здесь я говорю только об одной — о самих издательствах и об их торговых аппаратах. Книга издается без всяких реальных данных о необходимом ее количестве. Изданная чрезмерно, она рассылается в порядке своеобразного принудительного ассортимента, затоваривая места. Изданная недостаточно, она торопливо переиздается, причем в удвоенном количестве. И когда от этого чрезмерного количества остается следуемая толика, создается ложное впечатление о лёжке книги.

Теперешняя книга, даже поэзия, часто календарна. Пишутся по кампаниям даже поэмы. Есть майские, есть октябрьские, есть туркестанские, есть кавказские.

Такая книга никогда не издается к сроку, а, даже будучи приблизительно точно изданной в центре, попадает в провинцию уже безнадежно устаревшей. А если и не стареет, то заваливается вновь до следующей даты поступающей учебной и политической книгой.

Фантастическая статистика, при которой разосланная с центрального склада книга может при желании считаться разошедшейся, а о разошедшейся не получишь сведений и через три месяца, так как послана она и в кредит (свои отделения), и без фамилий.

Применительно к поэзии—ничем не объяснимый выбор издаваемых книг и отношение к уже изданной, как к тормозящему больше масштабную работу чистенькому сору. При перевязке больших пачек особенно хорошо идет на углы.

Издание тяжелых каталогов, совершенно негодных к ежедневной ориентировке, печатающих заглавия уже распроданных книг, разумеется, не поминая о новых.

Перенесение планетаризма первых годов революции на ежедневную торговую работу. Я принужден был продавать стихи на собственных вечерах только ввиду утверждения Гиза о полном отсутствии на них спроса. Я начал торговать только с Ростова, где прошло всего 2350 слушателей. Дальнейшая продажа показала, что 10—15% слушателей обязательно покупают книгу. До Ростова был Киев. Киев пропустил 5660 слушателей. И это не первый год — лет пять подряд. Хоть один раз за эти годы *сам* Госиздат догадался продавать на вечерах книги? Конечно, нет. Это мелкое дело. Но ведь не испробовав этого мелкого, и меня обвиняют в нерасхождении, снижая до 2000 тиража. Врете! В год я пропускаю 60 000 слушателей своих вечеров в разных городах Союза. 10% слушателей (минимум!) покупает книги. Если бы Госиздат продавал мои книги только на моих вечерах, и то бы он продал 6000 — средний мой годовой тираж по Гизу.

Правда, устройство лекций, личные автографы — это не всем доступные, сложные способы продавать книгу. Но разве нет других способов? Сколько угодно: вечера книги, библиографические фельетоны, организация специальных писательских вечеров и т. д. и т. д.

Не пойдет? Неправда! Ведь умеет же «Огонек» пропускать все книги с минимальным тиражом в 15 000 экземпляров. Даже стихи. И Безыменского, и Маяковского, и даже Инбер.

Скажете — цена, понизьте цену. Сколько мы видим на обороте беллетристики переправленных цен. Был полтинник, поставили рубль, было тридцать, поставили шестьдесят. Это значит, что рассчитывали издать 10 000, а издали 5000, и все расходы — гонорар, обложка и т. п.— механически перенесли на мелкий тираж. Цена удваивается, покупка уменьшается. Следующую книгу издают вдвое меньшим тиражом. Удваивается снова цена, и снова двойное снижение спроса. Выход один — попробовать издать вдвое большим тиражом по максимально низкой цене. Хорошей книге это очень помогает.

И, наконец, надо повысить квалификацию кадров торговцев. Вы приходите в кондитерский магазин купить пирожного. Войдя, видите, что с пирожного слетает 8 мух, вы брезгливо перерешили и потянулись к плюшкам. В это время ласковый голос продавца: «Купите баранок, удивительная вещь к чаю, с маслом просто ничем не заменимо». И вы выходите со связкой баранок, которые не приходили вам в голову год и которым в данную минуту больше всего рады на свете.

Книжный продавец должен еще больше гнуть покупателя.

Вошла комсомолка с почти твердыми намерениями взять, например, Цветаеву. Ей, комсомолке, сказать, сдувая пыль с серой обложки:

— Товарищ, если вы интересуетесь цыганским лиризмом, осмелюсь вам предложить Сельвинского. Та же тема, но как обработана?! Мужчина. Но только это все временное, за этой передышкой опять начнутся революционные бои.. В мировом масштабе! Поэтому напрасно у вас остыл интерес к доблести армии, попробуйте прочесть вот эту книгу Асеева (слыхали, конечно?). Марш! Тем более обложка так идет к цвету вашего платочка.

Надо, чтобы комсомолка гордо выпрямилась и радостно ушла с Асеевым. Познакомились. Представлен. А дальше — его, асеевское дело. Дрянь, конечно, никакое покровительство не спасет.

Цель моей беглой заметки — приободрить поэтов. Поэтов винили много. Они совершенно достаточно изруганы критикой. Поэтические перемены мало влияют на тираж. Возможно, не в поэтах дело. Попробуем, временно оставив поэтов в покое, с такой же страстностью обрушиться на продающих.

Первое — надо установить личную ответственность ведающих торговлей за распространение до известного предела всех поступающих к ним книг.

Товарищи поэты, последите временно сами за движением своих стихов!

[*1926*]

МАЯКОВСКИЙ

КАК ДЕЛАТЬ СТИХИ



БИБЛИОТЕКА „ОГОНЕК“

№ 273

АКЦ. ИЗД. О-ВО „ОГОНЕК“

Москва — 1927

Обложка книги «Как делать стихи».

КАК ДЕЛАТЬ СТИХИ?

1

Я должен писать на эту тему.

На различных литературных диспутах, в разговоре с молодыми работниками различных производственных словесных ассоциаций (рап, тап, пап и др.), в расправе с критиками — мне часто приходилось если не разбивать, то хотя бы дискредитировать старую поэтику. Самую, ни в чем не повинную, старую поэзию, конечно, трогали мало. Ей попадало только, если ретивые защитники старья прятались от нового искусства за памятниковые зады.

Наоборот — снимая, громя и ворочая памятниками, мы показывали читателям Великих с совершенно неизвестной, неизученной стороны.

Детей (молодые литературные школы также) всегда интересует, что̀ внутри картонной лошади. После работы формалистов ясны внутренности бумажных коней и слонов. Если лошади при этом немного попортились — простите! С поэзией прошлого ругаться не приходится — это нам учебный материал.

Наша постоянная и главная ненависть обрушивается на романсово-критическую обывательщину. На тех, кто все величие старой поэзии видит в том, что и они любили, как Онегин Татьяну (созвучие душе!), в том, что и им поэты понятны (выучились в гимназии!), что ямбы ласкают ихнее ухо. Нам ненавистна эта нетрудная свисто-

пляска потому, что она создает вокруг трудного и важного поэтического дела атмосферу полового содрогания и замирания, веры в то, что только вечную поэзию не берет никакая диалектика и что единственным производственным процессом является вдохновенное задирание головы, в ожидании, пока небесная поэзия-дух сойдет на лысину в виде голубя, павлина или страуса.

Разоблачить этих господ нетрудно.

Достаточно сравнить татьянинскую любовь и «науку, которую воспел Назон», с проектом закона о браке, прочесть про пушкинский «разочарованный лорнет» донецким шахтерам или бежать перед первомайскими колоннами и голосить: «Мой дядя самых честных правил».

Едва ли после такого опыта у кого-нибудь молодого, горящего отдать свою силу революции, появится серьезное желание заниматься древнепоэтическим ремеслом.

Об этом много писалось и говорилось. Шумное одобрение аудитории всегда бывало на нашей стороне. Но вслед за одобрением подымаются скептические голоса:

— Вы только разрушаете и *ничего* не создаете! Старые учебники плохи, а где новые? Дайте нам *правила* вашей поэтики! Дайте учебники!

Ссылка на то, что старая поэтика существует полторы тысячи лет, а наша лет тридцать — мало помогающая отговорка.

Вы хотите писать и хотите знать, как это делается. Почему вещь, написанную по всем шенгелевским правилам, с полными рифмами, ямбами и хореями, отказываются принимать за поэзию? Вы вправе требовать от поэтов, чтобы они не уносили с собой в гроб секреты своего ремесла.

Я хочу написать о своем деле не как начетчик, а как практик. Никакого научного значения моя статья не имеет. Я пишу о своей работе, которая, по моим наблюдениям и по убеждению, в основном мало чем отличается от работы других профессионалов-поэтов.

Еще раз очень решительно оговариваюсь: я не даю никаких *правил* для того, чтобы человек стал поэтом, чтобы он писал стихи. Таких правил вообще нет. Поэтом называется человек, который именно и создает эти самые поэтические правила.

В сотый раз привожу мой надоевший пример-аналогию.

Математик — это человек, который создает, дополняет, развивает математические правила, человек, который вносит новое в математическое знание. Человек, впервые формулировавший, что «два и два четыре» — великий математик, если даже он получил эту истину из складывания двух окурков с двумя окурками. Все дальнейшие люди, хотя бы они складывали неизмеримо большие вещи, например, паровоз с паровозом,— все эти люди — не математики. Это утверждение отнюдь не умаляет труда человека, складывающего паровозы. Его работа в дни транспортной разрухи может быть в сотни раз ценнее голой арифметической истины. Но не надо отчетность по ремонту паровозов посылать в математическое общество и требовать, чтоб она рассматривалась наряду с геометрией Лобачевского. Это взбесит плановую комиссию, озадачит математиков, поставит в тупик тарификаторов.

Мне скажут, что я ломлюсь в открытые двери, что это ясно и так. Ничего подобного.

80% рифмованного вздора печатается нашими редакциями только потому, что редактора̀ или не имеют никакого представления о предыдущей поэзии, или не знают, для чего поэзия нужна.

Редактора знают только «мне нравится» или «не нравится», забывая, что и вкус можно и надо развивать. Почти все редактора жаловались мне, что они не умеют возвращать стихотворные рукописи, не знают, что сказать при этом.

Грамотный редактор должен был бы сказать поэту: «Ваши стихи очень правильны, они составлены по третьему изданию руководства к стихосложению М. Бродовского (Шенгели, Греча и т. д.), все ваши рифмы — испытанные рифмы, давно имеющиеся в полном словаре русских рифм Н. Абрамова. Так как хороших новых стихов у меня сейчас нет, я охотно возьму ваши, оплатив их, как труд квалифицированного переписчика, по три рубля за лист, при условии представления трех копий».

Поэту нечем будет крыть. Поэт или бросит писать, или подойдет к стихам как к делу, требующему большего

труда. Во всяком случае, поэт бросит заноситься перед работающим хроникером, у которого хотя бы новые происшествия имеются на его три рубля за заметку. Ведь хроникер штаны рвет по скандалам и пожарам, а такой поэт только слюни расходует на перелистывание страниц.

Во имя поднятия поэтической квалификации, во имя расцвета поэзии в будущем, надо бросить выделение этого самого легкого дела из остальных видов человеческого труда.

Оговариваюсь: создание правил — это не есть сама по себе цель поэзии, иначе поэт выродится в схоласта, упражняющегося в составлении правил для несуществующих или ненужных вещей и положений. Например, не к чему было бы придумывать правила для считания звезд на полном велосипедном ходу.

Положения, требующие формулирования, требующие *правил*,— выдвигает жизнь. Способы формулировки, цель правил определяются классом, требованиями нашей борьбы.

Например: революция выбросила на улицу корявый говор миллионов, жаргон окраин полился через центральные проспекты; расслабленный интеллигентский язычишко с его выхолощенными словами: «идеал», «принципы справедливости», «божественное начало», «трансцендентальный лик Христа и Антихриста» — все эти речи, шопотком произносимые в ресторанах,— смяты. Это — новая стихия языка. Как его сделать поэтическим? Старые правила с «грезами, розами» и александрийским стихом не годятся. Как ввести разговорный язык в поэзию и как вывести поэзию из этих разговоров?

Плюнуть на революцию во имя ямбов?

> Мы стали злыми и покорными,
> Нам не уйти.
> Уже развел руками черными
> Викжель пути.
>
> (*З. Гиппиус*)

Нет! Безнадежно складывать в 4-стопный амфибрахий, придуманный для шопотка, распирающий грохот революции!

Герои, скитальцы морей, альбатросы,
Застольные гости громовых пиров,
Орлиное племя, матросы, матросы,
Вам песнь огневая рубиновых слов.

(Кириллов)

Нет!

Сразу дать все права гражданства новому языку: выкрику — вместо напева, грохоту барабана — вместо колыбельной песни:

Революционный держите шаг!

(Блок)

Разворачивайтесь в марше!

(Маяковский)

Мало того, чтоб давались образцы нового стиха, правила действия словом на толпы революции,— надо, чтоб расчет этого действия строился на максимальную помощь своему классу.

Мало сказать, что «неугомонный не дремлет враг» (Блок). Надо точно указать или хотя бы дать безошибочно представить фигуру этого врага.

Мало, чтоб разворачивались в марше. Надо, чтоб разворачивались по всем правилам уличного боя, отбирая телеграф, банки, арсеналы в руки восстающих рабочих.

Отсюда:

Ешь ананасы,
Рябчиков жуй,
День твой последний приходит, буржуй...

(Маяковский)

Едва ли такой стих узаконила бы классическая поэзия. Греч в 1820 г. не знал частушек, но если бы он их знал, он написал бы о них, наверное, так же, как о народном стихосложении,— презрительно: «Сии стихи не знают ни стоп, ни созвучий».

Но эти строки усыновила петербургская улица. На досуге критики могут поразбираться, на основании каких правил все это сделано.

Новизна в поэтическом произведении обязательна. Материал слов, словесных сочетаний, попадающийся поэту, должен быть переработан. Если для делания стиха пошел старый словесный лом, он должен быть в строгом соот-

ветствии с количеством нового материала. От количества и качества этого нового будет зависеть — годен ли будет такой сплав в употребление.

Новизна, конечно, не предполагает постоянного изречения небывалых истин. Ямб, свободный стих, аллитерация, ассонанс создаются не каждый день. Можно работать и над их продолжением, внедрением, распространением.

«Дважды два четыре» — само по себе не живет и жить не может. Надо уметь применять эту истину (правила приложения). Надо сделать эту истину запоминаемой (опять правила), надо показать ее непоколебимость на ряде фактов (пример, содержание, тема).

Отсюда ясно, что описанию, отображению действительности в поэзии нет самостоятельного места. Работа такая нужна, но она должна быть расцениваема как работа секретаря большого человеческого собрания. Это простое «слушали — постановили». В этом трагедия попутничества: и услышали пять лет спустя и постановили поздновато,— когда уже остальные выполнили.

Поэзия начинается там, где есть тенденция.

По-моему, стихи «Выхожу один я на дорогу...» — это агитация за то, чтобы девушки гуляли с поэтами. Одному, видите ли, скучно. Эх, дать бы такой силы стих, зовущий объединяться в кооперативы!

Старые руководства к писанию стихов таковыми безусловно не являлись. Это только описание исторических, вошедших в обычай способов писания. Правильно эти книги называть не «как писать», а «как писали».

Говорю честно. Я не знаю ни ямбов, ни хореев, никогда не различал их и различать не буду. Не потому, что это трудное дело, а потому, что мне в моей поэтической работе никогда с этими штуками не приходилось иметь дело. А если отрывки таковых метров и встречались, то это просто записанное по слуху, так как эти надоевшие мотивы чересчур часто встречаются — вроде: «Вниз по матушке по Волге».

Я много раз брался за это изучение, понимал эту механику, а потом забывал опять. Эти вещи, занимающие в поэтических учебниках 90%, в практической работе моей не встречаются и в трех.

В поэтической работе есть только несколько общих правил для начала поэтической работы. И то эти правила — чистая условность. Как в шахматах. Первые ходы почти однообразны. Но уже со следующего хода вы начинаете придумывать новую атаку. Самый гениальный ход не может быть повторен при данной ситуации в следующей партии. Сбивает противника только неожиданность хода.

Совсем как неожиданные рифмы в стихе.

Какие же данные необходимы для начала поэтической работы?

Первое. Наличие задачи в обществе, разрешение которой мыслимо только поэтическим произведением. Социальный заказ. (Интересная тема для специальной работы: о несоответствиях социального заказа с заказом фактическим.)

Второе. Точное знание или, вернее, ощущение желаний вашего класса (или группы, которую вы представляете) в этом вопросе, т. е. целевая установка.

Третье. Материал. Слова́. Постоянное пополнение хранилищ, сараев вашего черепа, нужными, выразительными, редкими, изобретенными, обновленными, произведенными и всякими другими словами.

Четвертое. Оборудование предприятия и орудия производства. Перо, карандаш, пишущая машинка, телефон, костюм для посещения ночлежки, велосипед для езды в редакции, сорганизованный стол, зонтик для писания под дождем, жилплощадь определенного количества шагов, которые нужно делать для работы, связь с бюро вырезок для присылки материала по вопросам, волнующим провинции, и т. д., и т. п., и даже трубка и папиросы.

Пятое. Навыки и приемы обработки слов, бесконечно индивидуальные, приходящие лишь с годами ежедневной работы: рифмы, размеры, аллитерации, образы, снижения стиля, пафос, концовка, заглавие, начертание и т. д., и т. д.

Например: социальное задание — дать слова для песен идущим на питерский фронт красноармейцам. Целевая установка — разбить Юденича. Материал — слова солдатского лексикона. Орудия производства — огрызок карандаша. Прием — рифмованная частушка.

Результат:

Милкой мне в подарок бурка
и носки подарены.
Мчит Юденич с Петербурга,
как наскипидаренный.

Новизна четверостишия, оправдывающая производство этой частушки,— в рифме «носки подарены» и «наскипидаренный». Эта новизна делает вещь нужной, поэтической, типовой.

Для действия частушки необходим прием неожиданной рифмовки при полном несоответствии первого двухстрочья со вторым. Причем первое двухстрочье может быть названо вспомогательным.

Даже эти общие начальные правила поэтической работы дадут больше возможностей, чем сейчас, для тарификации и для квалификации поэтических произведений.

Моменты материала, оборудования и приема могут быть прямо засчитываемы как тарифные единицы.

Социальный заказ есть? Есть. 2 единицы. Целевая установка? 2 единицы. Зарифмовано? Еще единица. Аллитерации? Еще пол-единицы. Да за ритм единица — странный размер требовал езды в автобусе.

Пусть не улыбаются критики, но я бы стихи какого-нибудь аляскинского поэта (при одинаковых способностях, конечно) расценивал бы выше, чем, скажем, стихи ялтинца.

Еще бы! Аляскинцу и мерзнуть надо, и шубу покупать, и чернила у него в самопишущей ручке замерзают. А ялтинец пишет на пальмовом фоне, в местах, где и без стихов хорошо.

Такая же ясность вносится и в квалификацию.

Стихи Демьяна Бедного — это правильно понятый социальный заказ на сегодня, точная целевая установка— нужды рабочих и крестьян, слова полукрестьянского обихода (с примесью отмирающих поэтических рифмований), басенный прием.

Стихи Крученых: аллитерация, диссонанс, целевая установка — помощь грядущим поэтам.

Тут не придется заниматься метафизическим вопросом, кто лучше: Демьян Бедный или Крученых. Это поэтические работы из разных слагаемых, в разных плоско-

стях, и каждая из них может существовать, не вытесняя друг друга и не конкурируя.

С моей точки зрения, лучшим поэтическим произведением будет то, которое написано по социальному заказу Коминтерна, имеющее целевую установку на победу пролетариата, переданное новыми словами, выразительными и понятными всем, сработанное на столе, оборудованном по НОТу, и доставленное в редакцию на аэроплане. Я настаиваю — на аэроплане, так как поэтический быт это тоже один из важнейших факторов нашего производства. Конечно, процесс подсчета и учета поэзии значительно тоньше и сложнее, чем это показано у меня.

Я нарочно заостряю, упрощаю и карикатурю мысль. Заостряю для того, чтобы резче показать, что сущность современной работы над литературой не в оценке с точки зрения вкуса тех или иных готовых вещей, а в правильном подходе к изучению самого производственного процесса.

Смысл настоящей статьи отнюдь не в рассуждении о готовых образцах или приемах, а в попытке раскрытия самого процесса поэтического производства.

Как же делается стих?

Работа начинается задолго до получения, до осознания социального заказа.

Предшествующая поэтическая работа ведется непрерывно.

Хорошую поэтическую вещь можно сделать к сроку, только имея большой запас предварительных поэтических заготовок.

Например, сейчас (пишу только о том, что моментально пришло в голову) мне сверлит мозг хорошая фамилия «господин Глицерон», происшедшая случайно при каком-то перевранном разговоре о глицерине.

Есть и хорошие рифмы:

(И в небе цвета) *крем*
(вставал суровый) *Кремль.*
(В Рим ступайте, к французам) к *немцам*
(Там ищите приют для) *богемца.*
(Под лошадиный) *фырк*
(когда-нибудь я добреду до) *Уфы.*
Уфа
глуха.

Или:

(Окрашенные) *нагусто*
(и дни и ночи) *августа*

и т. д., и т. д.

Есть нравящийся мне размер какой-то американской песенки, еще требующей изменения и русифицирования:

Хат Хардет Хена
Ди вемп оф совена
Ди вемп оф совена
Джи-эй.

Есть крепко скроенные аллитерации по поводу увиденной мельком афиши с фамилией «Нита Жо»:

Где живет Нита Жо?
Нита ниже этажом.

Или по поводу красильни Ляминой:

Краска — дело мамино.
Моя мама Лямина.

Есть темы разной ясности и мутности:

1) Дождь в Нью-Йорке.

2) Проститутка на бульваре Капуцинов в Париже. Проститутка, любить которую считается особенно шикарным потому, что она одноногая,— другая нога отрезана, кажется, трамваем.

3) Старик при уборной в огромном геслеровском ресторане в Берлине.

4) Огромная тема об Октябре, которую не доделать, не пожив в деревне, и т. д., и т. д.

Все эти заготовки сложены в голове, особенно трудные — записаны.

Способ грядущего их применения мне неведом, но я знаю, что применено будет все.

На эти заготовки у меня уходит все мое время. Я трачу на них от 10 до 18 часов в сутки и почти всегда что-нибудь бормочу. Сосредоточением на этом объясняется пресловутая поэтическая рассеянность.

Работа над этими заготовками проходит у меня с таким напряжением, что я в девяноста из ста случаев знаю

даже место, где на протяжении моей пятнадцатилетней работы пришли и получили окончательное оформление те или иные рифмы, аллитерации, образы и т. д.

Улица.

Лица У... (Трамвай от Сухаревой башни до Срет. ворот, 13 г.).

Угрюмый дождь скосил глаза,—

А за... (Страстной монастырь, 12 г.)

Гладьте сухих и черных кошек. (Дуб в Кунцеве, 14 г.)

Леевой.

Левой. (Извозчик на Набережной, 17 г.).

Сукин сын Дантес. (В поезде около Мытищ, 24 г.).

И т. д., и т. д.

Эта «записная книжка» — одно из главных условий для делания *настоящей* вещи.

Об этой книжке пишут обычно только после писательской смерти, она годами валяется в мусоре, она печатается посмертно и после «законченных вещей», но для писателя эта книга — всё.

У начинающих поэтов эта книжка, естественно, отсутствует, отсутствует практика и опыт. *Сделанные* строки редки, и поэтому вся поэма водяниста, длинна.

Начинающий ни при каких способностях не напишет сразу крепкой вещи; с другой стороны, первая работа всегда «свежее», так как в нее вошли заготовки всей предыдущей жизни.

Только присутствие тщательно обдуманных заготовок дает мне возможность поспевать с вещью, так как норма моей выработки при настоящей работе это — 8—10 строк в день.

Поэт каждую встречу, каждую вывеску, каждое событие при всех условиях расценивает только как материал для словесного оформления.

Раньше я так влезал в эту работу, что даже боялся высказывать слова и выражения, казавшиеся мне нужными для будущих стихов,— становился мрачным, скучным и неразговорчивым.

Году в тринадцатом, возвращаясь из Саратова в Москву, я, в целях доказательства какой-то вагонной спутнице своей полной лояльности, сказал ей, что я «не муж-

чина, а облако в штанах». Сказав, я сейчас же сообразил, что это может пригодиться для стиха, а вдруг это разойдется изустно и будет разбазарено зря? Страшно обеспокоенный, я с полчаса допрашивал девушку наводящими вопросами и успокоился, только убедившись, что мои слова уже вылетели у нее из следующего уха.

Через два года «облако в штанах» понадобилось мне для названия целой поэмы.

Я два дня думал над словами о нежности одинокого человека к единственной любимой.

Как он будет беречь и любить ее?

Я лег на третью ночь спать с головной болью, ничего не придумав. Ночью определение пришло.

Тело твое
  буду беречь и любить,
как солдат, обрубленный войною,
ненужный, ничей,
  бережет
  свою единственную ногу.

Я вскочил, полупроснувшись. В темноте обугленной спичкой записал на крышке папиросной коробки — «единственную ногу» и заснул. Утром я часа два думал, что это за «единственная нога» записана на коробке и как она сюда попала.

Улавливаемая, но еще не уловленная за хвост рифма отравляет существование: разговариваешь, не понимая, ешь, не разбирая, и не будешь спать, почти видя летающую перед глазами рифму.

С легкой руки Шенгели у нас стали относиться к поэтической работе как к легкому пустяку. Есть даже молодцы, превзошедшие профессора. Вот, например, из объявлений харьковского «Пролетария» (№ 256):

«Как стать писателем.

Подробности за 50 коп. марками. Ст. Славянск, Донецкой железной дороги, почт. ящик № 11».

Не угодно ли?!

Впрочем, это продукт дореволюционный. Уже приложением к журналу «Развлечение» рассылалась книжица «Как в 5 уроков стать поэтом».

Я думаю, что даже мои небольшие примеры ставят

поэзию в ряд труднейших дел, каковым она и является в действительности.

Отношение к строке должно быть равным отношению к женщине в гениальном четверостишии Пастернака:

> В тот день тебя от гребенок до ног,
> как трагик в провинции драму Шекспирову,
> таскал за собой и знал назубок,
> шатался по городу и репетировал.

В следующей главе я попробую показать развитие этих предварительных условий делания стиха на конкретном примере писания одного из стихотворений.

2

Наиболее действенным из последних моих стихов я считаю — «Сергею Есенину».

Для него не пришлось искать ни журнала, ни издателя,— его переписывали до печати, его тайком вытащили из набора и напечатали в провинциальной газете, чтения его требует сама аудитория, во время чтения слышны летающие мухи, после чтения люди жмут лапы, в кулуарах бесятся и восхваляют, в день выхода появилась рецензия, состоящая одновременно из ругани и комплиментов.

Как работался этот стих?

Есенина я знал давно — лет десять, двенадцать.

В первый раз я его встретил в лаптях и в рубахе с какими-то вышивками крестиками. Это было в одной из хороших ленинградских квартир. Зная, с каким удовольствием настоящий, а не декоративный мужик меняет свое одеяние на штиблеты и пиджак, я Есенину не поверил. Он мне показался опереточным, бутафорским. Тем более что он уже писал нравящиеся стихи и, очевидно, рубли на сапоги нашлись бы.

Как человек, уже в свое время относивший и отставивший желтую кофту, я деловито осведомился относительно одежи:

— Это что же, для рекламы?

Есенин отвечал мне голосом таким, каким заговорило бы, должно быть, ожившее лампадное масло.

Что-то вроде:

— Мы деревенские, мы этого вашего не понимаем... мы уж как-нибудь... по-нашему...в исконной, посконной...

Его очень способные и очень деревенские стихи нам, футуристам, конечно, были враждебны.

Но малый он был как будто смешной и милый.

Уходя, я сказал ему на всякий случай:

— Пари держу, что вы все эти лапти да петушки-гребешки бросите!

Есенин возражал с убежденной горячностью. Его увлек в сторону Клюев, как мамаша, которая увлекает развращаемую дочку, когда боится, что у самой дочки не хватит сил и желания противиться.

Есенин мелькал. Плотно я его встретил уже после революции у Горького. Я сразу со всей врожденной неделикатностью заорал:

— Отдавайте пари, Есенин, на вас и пиджак и галстук!

Есенин озлился и пошел задираться.

Потом стали мне попадаться есенинские строки и стихи, которые не могли не нравиться, вроде:

Милый, милый, смешной дуралей... и т. д.
Небо — колокол, месяц — язык... и др.

Есенин выбирался из идеализированной деревенщины, но выбирался, конечно, с провалами, и рядом с

Мать моя родина,
Я большевик...

появлялась апология «коровы». Вместо «памятника Марксу» требовался коровий памятник. Не молоконосной корове а ля Сосновский, а корове-символу, корове, упершейся рогами в паровоз.

Мы ругались с Есениным часто, кроя его, главным образом, за разросшийся вокруг него имажинизм.

Потом Есенин уехал в Америку и еще куда-то и вернулся с ясной тягой к новому.

К сожалению, в этот период с ним чаще приходилось встречаться в милицейской хронике, чем в поэзии. Он быстро и верно выбивался из списка здоровых (я говорю

о минимуме, который от поэта требуется) работников поэзии.

В эту пору я встречался с Есениным несколько раз, встречи были элегические, без малейших раздоров.

Я с удовольствием смотрел на эволюцию Есенина: от имажинизма к ВАППу. Есенин с любопытством говорил о чужих стихах. Была одна новая черта у самовлюбленнейшего Есенина: он с некоторой завистью относился ко всем поэтам, которые органически спаялись с революцией, с классом и видели перед собой большой и оптимистический путь.

В этом, по-моему, корень поэтической нервозности Есенина и его недовольства собой, распираемого вином и черствыми и неумелыми отношениями окружающих.

В последнее время у Есенина появилась даже какая-то явная симпатия к нам (лефовцам): он шел к Асееву, звонил по телефону мне, иногда просто старался попадаться.

Он обрюзг немного и обвис, но все еще был по-есенински элегантен.

Последняя встреча с ним произвела на меня тяжелое и большое впечатление. Я встретил у кассы Госиздата ринувшегося ко мне человека с опухшим лицом, со свороченным галстуком, с шапкой, случайно держащейся, уцепившись за русую прядь. От него и двух его темных (для меня, во всяком случае) спутников несло спиртным перегаром. Я буквально с трудом узнал Есенина. С трудом увильнул от немедленного требования пить, подкрепляемого помахиванием густыми червонцами. Я весь день возвращался к его тяжелому виду и вечером, разумеется, долго говорил (к сожалению, у всех и всегда такое дело этим ограничивается) с товарищами, что надо как-то за Есенина взяться. Те и я ругали «среду» и разошлись с убеждением, что за Есениным смотрят его друзья — есенинцы.

Оказалось не так. Конец Есенина огорчил, огорчил обыкновенно, по-человечески. Но сразу этот конец показался совершенно естественным и логичным. Я узнал об этом ночью, огорчение, должно быть, так бы и осталось огорчением, должно быть, и подрассеялось бы к утру, но утром газеты принесли предсмертные строки:

В этой жизни умирать не ново,
Но и жить, конечно, не новей.

После этих строк смерть Есенина стала литературным фактом.

Сразу стало ясно, скольких колеблющихся этот сильный стих, именно — *стих*, подведет под петлю и револьвер.

И никакими, никакими газетными анализами и статьями этот стих не аннулируешь.

С этим стихом можно и надо бороться стихом и *только стихом.*

Так поэтам СССР был дан социальный заказ написать стихи об Есенине. Заказ исключительный, важный и срочный, так как есенинские строки начали действовать быстро и без промаха. Заказ приняли многие. Но что написать? Как написать?

Появились стихи, статьи, воспоминания, очерки и даже драмы. По-моему, 99% написанного об Есенине просто чушь или вредная чушь.

Мелкие стихи есенинских друзей. Их вы всегда отличите по обращению к Есенину, они называют его по-семейному — «Сережа» (откуда это неподходящее слово взял и Безыменский). «Сережа» как литературный факт — не существует. Есть поэт — Сергей Есенин. О таком просим и говорить. Введение семейственного слова «Сережа» сразу разрывает социальный заказ и метод оформления. Большую, тяжелую тему слово «Сережа» сводит до уровня эпиграммы или мадригала. И никакие слезы поэтических родственников не помогут. Поэтически эти стихи не могут впечатлять. Эти стихи вызывают смех и раздражение.

Стихи есенинских «врагов», хотя бы и примиренных его смертью, это — поповские стихи. Эти просто отказывают Есенину в поэтическом погребении из-за самого факта самоубийства.

Но такого злого хулиганства
Мы не ждали даже от тебя...
(Кажется, Жаров)

Стихи этих — это стихи наскоро выполняющих плохо понятый социальный заказ, в котором целевая установка

свершенно не связана с приемом и берется совершенно не действующий в этом трагическом случае фельетонный стилёк.

Вырванное из сложной социальной и психологической обстановки самоубийство, с его моментальным немотивированным отрицанием (а как же иначе?!), угнетает фальшивостью.

Мало поможет для борьбы с вредом последнего есенинского стиха и проза о нем.

Начиная с Когана, который, по-моему, изучал марксизм не по Марксу, а постарался вывести его самостоятельно из изречения Луки — «блохи все не плохи, все черненькие и все прыгают»,— считающий эту истину высшим научным объективизмом и поэтому заочно (посмертно) пишущий уже никому не нужную восхваляющую статью, и кончая дурно пахнущими книжонками Крученых, который обучает Есенина политграмоте так, как будто сам Крученых всю жизнь провел на каторге, страдая за свободу, и ему большого труда стоит написать шесть(!) книжечек об Есенине рукой, с которой еще не стерлась полоса от гремящих кандалов.

Что же и как написать об Есенине?

Осматривая со всех сторон эту смерть и перетряхивая чужой материал, я сформулировал и поставил себе задачу.

Целевая установка: обдуманно парализовать действие последних есенинских стихов, сделать есенинский конец неинтересным, выставить вместо легкой красивости смерти другую красоту, так как все силы нужны рабочему человечеству для начатой революции, и оно, несмотря на тяжесть пути, на тяжелые контрасты нэпа, требует, чтобы мы славили радость жизни, веселье труднейшего марша в коммунизм.

Сейчас, имея стих под рукой, легко формулировать, но как трудно было тогда его начинать.

Работа совпала как раз с моими разъездами по провинции и чтением лекций. Около трех месяцев я изо дня в день возвращался к теме и не мог придумать ничего путного. Лезла всякая чертовщина с синими лицами и водопроводными трубами. За три месяца я не придумал ни единой строки. Только от ежедневного просеивания

слов отсеивались заготовки-рифмы вроде: «в иной — пивной», «Напостов — по сто». Уже подъезжая к Москве, я понял, что трудность и долгость писания — в чересчур большом соответствии описываемого с личной обстановкой.

Те же номера, те же трубы и та же вынужденная одинокость.

Обстановка заворачивала в себя, не давала выбраться, не давала ни ощущений, ни слов, нужных для клеймения, для отрицания, не давала данных для призыва бодрости.

Отсюда почти правило: для делания поэтической вещи необходима перемена места или времени.

Точно так, например, в живописи, зарисовывая какой-нибудь предмет, вы должны отойти на расстояние, равное тройной величине предмета. Не выполнив этого, вы просто не будете видеть изображаемой вещи.

Чем вещь или событие больше, тем и расстояние, на которое надо отойти, будет больше. Слабосильные топчутся на месте и ждут, пока событие пройдет, чтоб его отразить, мощные забегают на столько же вперед, чтоб тащить понятое время.

Описание современности действующими лицами сегодняшиих боев всегда будет неполно, даже неверно, во всяком случае — однобоко.

Очевидно, такая работа — сумма, результат двух работ — записей современника и обобщающей работы грядущего художника. В этом трагедия революционного писателя — можно дать блестящий протокол, например, «Неделя» Либединского, и безнадежно сфальшивить, взявшись за обобщения без всякой дистанции. Если не дистанции времени и места, то хотя бы головы.

Так, например, уважение, оказываемое «поэзии» в ущерб фактам и хронике, заставило рабкоров выпустить сборник «Лепестки» со стихами, вроде:

Я — пролетарская пушка,
Стреляю туда и сюда.

В этом урок: 1) бросим бред о разворачивании «эпических полотен» во время баррикадных боев — всё полотно раздерут; 2) ценность фактического материала

(отсюда и интерес к корреспонденциям рабселькоров) во время революции должна тарифицироваться выше, во всяком случае не ниже, чем так называемое «поэтическое произведение». Скороспелая поэтизация только выхолащивает и коверкает материал. Все учебники поэзии а ля Шенгели вредны потому, что они не выводят поэзию из материала, т. е. не дают эссенции фактов, не сжимают фактов до того, пока не получится прессованное, сжатое, экономное слово, а просто накидывают какую-нибудь старую форму на новый факт. Форма чаще всего не по росту: или факт совсем затеряется, как блоха в брюках, например, радимовские поросята в его греческих, приспособленных для «Илиад» пентаметрах,— или факт выпирает из поэтической одежи и делается смешным, вместо величественного. Так выглядят, например, у Кириллова «Матросы», шествующие в раздирающемся по швам 4-стопном поношенном амфибрахии.

Перемена плоскости, в которой совершился тот или иной факт, расстояние — обязательно. Это не значит, конечно, что поэт должен сидеть у моря и ждать погоды, пока пройдет мимо время. Он должен подгонять время. Медленный ход времени заменить переменой места, в день, проходящий фактически, пропускать столетие в фантазии.

Для легких, для мелких вещей такое перемещение можно и надо делать (да оно так и само делается) искусственно.

Хорошо начинать писать стих о первом мае этак в ноябре и в декабре, когда этого мая действительно до зарезу хочется.

Чтобы написать о тихой любви, поезжайте в автобусе № 7 от Лубянской площади до площади Ногина. Эта отвратительная тряска лучше всего оттенит вам прелесть другой жизни. Тряска необходима для сравнения.

Время нужно и для выдержки уже написанной вещи.

Все стихи, которые я писал на немедленную тему при самом большом душевном подъеме, нравившиеся самому при выполнении, всё же через день казались мне мелкими, несделанными, однобокими. Всегда что-нибудь ужасно хочется переделать.

Поэтому, закончив какую-нибудь вещь, я запираю ее в стол на несколько дней, через несколько вынимаю и сразу вижу раньше исчезавшие недостатки.

Заработался.

Это опять-таки не значит, что надо вещи делать только несвоевременные. Нет. Именно своевременные. Я только останавливаю внимание поэтов на том, что считающиеся легкими агитки на самом деле требуют самого напряженного труда и различнейших ухищрений, возмещающих недостаток времени.

Даже готовя спешную агитвещь, надо ее, например, переписывать с черновика вечером, а не утром. Даже пробежав раз глазами утром, видишь много легко исправляемого. Если перепишете утром — большинство скверного там и останется. Умение создавать расстояния и организовывать время (а не ямбы и хореи) должно быть внесено как основное правило всякого производственного поэтического учебника.

Вот почему стих об Есенине я двинул больше на маленьком перегоне от Лубянского проезда до Чаеуправления на Мясницкой (шел погашать аванс), чем за всю мою поездку. Мясницкая была резким и нужным контрастом: после одиночества номеров — мясницкое многолюдие, после провинциальной тишины — возбуждение и бодрость автобусов, авто и трамваев, а кругом, как вызов старым лучинным деревням,— электротехнические конторы.

Я хожу, размахивая руками и мыча еще почти без слов, то укорачивая шаг, чтоб не мешать мычанию, то помычиваю быстрее в такт шагам.

Так обстругивается и оформляется ритм — основа всякой поэтической вещи, проходящая через нее гулом. Постепенно из этого гула начинаешь вытискивать отдельные слова.

Некоторые слова просто отскакивают и не возвращаются никогда, другие задерживаются, переворачиваются и выворачиваются по нескольку десятков раз, пока не чувствуешь, что слово стало на место (это чувство, развиваемое вместе с опытом, и называется талантом). Первым чаще всего выявляется главное слово — главное слово, характеризующее смысл стиха, или слово,

подлежащее рифмовке. Остальные слова приходят и вставляются в зависимости от главного. Когда уже основное готово, вдруг выступает ощущение, что ритм рвется — не хватает какого-то сложка, звучика. Начинаешь снова перекраивать все слова, и работа доводит до исступления. Как будто сто раз примеряется на зуб не садящаяся коронка, и наконец, после сотни примерок, ее нажали, и она села. Сходство для меня усугубляется еще и тем, что когда, наконец, эта коронка «села», у меня аж слезы из глаз (буквально) — от боли и от облегчения.

Откуда приходит этот основной гул-ритм — неизвестно. Для меня это всякое повторение во мне звука, шума, покачивания или даже вообще повторение каждого явления, которое я выделяю звуком. Ритм может принести и шум повторяющегося моря, и прислуга, которая ежеутренне хлопает дверью и, повторяясь, плетется, шлепая в моем сознании, и даже вращение земли, которое у меня, как в магазине наглядных пособий, карикатурно чередуется и связывается обязательно с посвистыванием раздуваемого ветра.

Старание организовать движение, организовать звуки вокруг себя, находя ихний характер, ихние особенности, это одна из главных постоянных поэтических работ — ритмические заготовки. Я не знаю, существует ли ритм вне меня или только во мне, скорей всего — во мне. Но для его пробуждения должен быть толчок,— так от неизвестно какого скрипа начинает гудеть в брюхе у рояля, так, грозя обвалиться, раскачивается мост от одновременного муравьиного шага.

Ритм — это основная сила, основная энергия стиха. Объяснить его нельзя, про него можно сказать только так, как говорится про магнетизм или электричество. Магнетизм и электричество — это виды энергии. Ритм может быть один во многих стихах, даже во всей работе поэта, и это не делает работу однообразной, так как ритм может быть до того сложен и трудно оформляем, что до него не доберешься и несколькими большими поэмами.

Поэт должен развивать в себе именно это чувство ритма и не заучивать чужие размерчики; ямб, хорей, даже канонизированный свободный стих — это ритм, приспо-

собленный для какого-нибудь конкретного случая и именно только для этого конкретного случая годящийся. Так, например, магнитная энергия, отпущенная на подковку, будет притягивать стальные перышки, и ни к какому другому делу ее не приспособишь.

Из размеров я не знаю ни одного. Я просто убежден для себя, что для героических или величественных передач надо брать длинные размеры с большим количеством слогов, а для веселых — короткие. Почему-то с детства (лет с девяти) вся первая группа ассоциируется у меня с

> Вы жертвою пали в борьбе роковой...—

а вторая — с

> Отречемся от старого мира...

Курьезно. Но, честное слово, это так.

Размер получается у меня в результате покрытия этого ритмического гула словами, словами, выдвигаемыми целевой установкой (все время спрашиваешь себя: а то ли это слово? А кому я его буду читать? А так ли оно поймется? И т. д.), словами, контролируемыми высшим тактом, способностями, талантом.

Сначала стих Есенину просто мычался приблизительно так:

> та-ра-ра́ /ра ра́/ ра, ра, ра, ра́/ра ра́/
> ра-ра-ри /ра ра ра/ ра ра /ра ра ра ра/
> ра-ра-ра /ра-ра ра ра ра ра ри/
> ра-ра-ра /ра ра-ра/ ра ра /ра/ ра ра.

Потом выясняются слова:

> Вы ушли ра ра ра ра ра в мир иной.
> Может быть, летите ра ра ра ра ра ра.
> Ни аванса вам, ни бабы, ни пивной.
> Ра ра ра /ра ра ра ра/ трезвость.

Десятки раз повторяю, прислушиваясь к первой строке:

> Вы ушли ра ра ра в мир иной, и т. д.

Что же это за «ра ра ра» проклятая, и что же вместо нее вставить? Может быть, оставить без всякой «рарары».

Вы ушли в мир иной.

Нет! Сразу вспоминается какой-то слышанный стих:

Бедный конь в поле пал.

Какой же тут конь! Тут не лошадь, а Есенин. Да и без этих слогов какой-то оперный галоп получается, а эта «ра ра ра» куда возвышеннее. «Ра ра ра» выкидывать никак нельзя — ритм правильный. Начинаю подбирать слова.

Вы ушли, Сережа, в мир иной...
Вы ушли бесповоротно в мир иной.
Вы ушли, Есенин, в мир иной.

Какая из этих строчек лучше?

Все дрянь! Почему?

Первая строка фальшива из-за слова «Сережа». Я никогда так амикошонски не обращался к Есенину, и это слово недопустимо и сейчас, так как оно поведет за собой массу других фальшивых, несвойственных мне и нашим отношениям словечек: «ты», «милый», «брат» и т. д.

Вторая строка плоха потому, что слово «бесповоротно» в ней необязательно, случайно, вставлено только для размера: оно не только не помогает, ничего не объясняет, оно просто мешает. Действительно, что это за «бесповоротно»? Разве кто-нибудь умирал поворотно? Разве есть смерть со срочным возвратом?

Третья строка не годится своей полной серьезностью (целевая установка постепенно вбивает в голову, что это недостаток всех трех строк). Почему эта серьезность недопустима? Потому, что она дает повод приписать мне веру в существование загробной жизни в евангельских тонах, чего у меня нет — это раз, а во-вторых, эта серьезность делает стих просто погребальным, а не тенденциозным — затемняет целевую установку. Поэтому я ввожу слова «как говорится».

«Вы ушли, как говорится, в мир иной». Строка сделана — «как говорится», не будучи прямой насмешкой,

тонко снижает патетику стиха и одновременно устраняет всяческие подозрения по поводу веры автора во все загробные ахинеи. Строка сделана и сразу становится основной, определяющей всё четверостишие,—его нужно сделать двойственным, не приплясывать по поводу горя, а с другой стороны, не распускать слезоточивой нуди. Надо сразу четверостишие перервать пополам: две торжественные строки, две разговорные, бытовые, контрастом оттеняющие друг друга. Поэтому сразу, согласно с моим убеждением, что для строк повеселей надо пообрезать слога, я взялся за конец четверостишия.

Ни аванса вам, ни бабы, ни пивной,
ра ра рà ра ра рà ра рà трезвость.

Что с этими строками делать? Как их урезать? Урезать надо «ни бабы». Почему? Потому что эти «бабы» живы. Называть их так, когда с большой нежностью им посвящено большинство есенинской лирики — бестактно. Поэтому и фальшиво, поэтому и не звучит. Осталось:

Ни аванса вам, ни пивной.

Пробую пробормотать про себя — не получается. Эти строки до того отличны от первых, что ритм не меняется, а просто ломается, рвется. Перерезал, что же делать? Недостает какого-то сложка. Эта строка, выбившись из ритма, стала фальшивой и с другой стороны — со смысловой. Она недостаточно контрастна и затем взваливает все «авансы и пивные» на одного Есенина, в то время как они одинаково относятся ко всем нам.

Как же сделать эти строки еще более контрастными и вместе с тем обобщенными?

Беру самое простонародное:

нет тебе ни дна, ни покрышки,
нет тебе ни аванса, ни пивной.

В самой разговорной, в самой вульгарной форме говорится:

ни тебе дна, ни покрышки,
ни тебе аванса, ни пивной.

Строка стала на место и размером и смыслом. «Ни тебе» еще больше законтрастировало с первыми строками, а обращение в первой строке «Вы ушли», а в третьей «ни тебе» — сразу показало, что авансы и пивные вставлены не для унижения есенинской памяти, а как общее явление. Эта строка явилась хорошим разбегом для того, чтобы выкинуть все слога перед «трезвость», и эта трезвость явилась как бы решением задачи. Поэтому четверостишие располагает к себе даже ярых приверженцев Есенина, оставаясь по существу почти издевательским.

Четверостишие в основном готово, остается только одна строка, не заполненная рифмой.

> Вы ушли, как говорится, в мир иной,
> может быть, летите ра-ра-ра́-ра.
> Ни тебе аванса, ни пивной —
> Трезвость.

Может быть, можно оставить незарифмованной? Нельзя. Почему? Потому что без рифмы (понимая рифму широко) стих рассыплется.

Рифма возвращает вас к предыдущей строке, заставляет вспомнить ее, заставляет все строки, оформляющие одну мысль, держаться вместе.

Обыкновенно рифмой называют созвучие последних слов в двух строках, когда один и тот же ударный гласный и следующие за ним звуки приблизительно совпадают.

Так говорят все, и тем не менее это ерунда.

Концевое созвучие, рифма — это только один из бесконечных способов связывать строки, кстати сказать, самый простой и грубый.

Можно рифмовать и начала строк:

> улица —
> лица у догов годов резче,

и т. д.

Можно рифмовать конец строки с началом следующей:

> Угрюмый дождь скосил глаза,
> а за решеткой, четкой

и т. д.

Можно рифмовать конец первой строки и конец второй одновременно с последним словом третьей или четвертой строки:

> Среди ученых шеренг
> еле-еле
> в русском стихе разбирался Шенгели

и т. д., и т. д. до бесконечности.

В моем стихе необходимо зарифмовать слово «трезвость».

Первыми пришедшими в голову будут слова вроде «резвость», например:

> Вы ушли, как говорится, в мир иной.
> Может быть, летите... знаю вашу резвость!
> Ни тебе аванса, ни пивной —
> Трезвость.

Можно эту рифму оставить? Нет. Почему? Во-первых,— потому что эта рифма чересчур полная, чересчур прозрачная. Когда вы говорите «резвость», то рифма «трезвость» напрашивается сама собою и, будучи произнесенной, не удивляет, не останавливает вашего внимания. Такова судьба почти всех однородных слов, если рифмуется глагол с глаголом, существительное с существительным, при одинаковых корнях или падежах и т. д. Слово «резвость» плохо еще и тем, что оно вносит элемент насмешки уже в первые строки, ослабляя таким образом всю дальнейшую контрастность. Может быть, можно облегчить себе работу, заменив слово «трезвость» каким-нибудь легче рифмуемым, или не ставить «трезвость» в конец строки, а дополнить строку несколькими слогами, например: «трезвость, тишь»?.. По-моему, этого делать нельзя,— я всегда ставлю самое характерное слово в конец строки и достаю к нему рифму во что бы то ни стало. В результате моя рифмовка почти всегда необычайна и уж во всяком случае до меня не употреблялась, и в словаре рифм ее нет.

Рифма связывает строки, поэтому ее материал должен быть еще крепче, чем материал, пошедший на остальные строки.

Взяв самые характерные звуки рифмуемого слова «резв», повторяю множество раз про себя, прислушиваясь ко всем ассоциациям: «рез», «резв», «резерв», «влез»,

«врез», «врезв», «врезываясь». Счастливая рифма найдена. Глагол — да еще торжественный!

Но вот беда, в слове «трезвость», хотя и не так характерно, как «резв», но все же ясно звучат «т», «сть», Что с ними сделать? Надо ввести аналогичные буквы и в предыдущую строку.

Поэтому слово «может быть» заменяется словом «пустота», изобилующим и «т», и «ст», а для смягчения «т» оставляется «летите», звучащее отчасти как «летьитье».

И вот окончательная редакция:

> Вы ушли, как говорится, в мир иной.
> Пустота,— летите, в звезды врезываясь...
> Ни тебе аванса, ни пивной —
> Трезвость.

Разумеется, я чересчур опрощаю, схематизирую и подчиняю мозговому отбору поэтическую работу. Конечно, процесс писания окольней, интуитивней. Но в основе работа все-таки ведется по такой схеме.

Первое четверостишие определяет весь дальнейший стих. Имея в руках такое четверостишие, я уже прикидываю, сколько таких нужно по данной теме и как их распределить для наилучшего эффекта (архитектоника стиха).

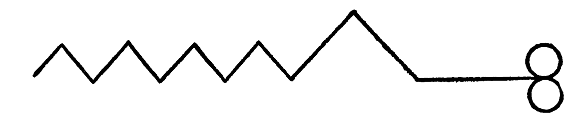
Тема большая и сложная, придется потратить на нее таких четверостиший, шестистиший да двухстиший-кирпичей штук 20—30.

Наработав приблизительно почти все эти кирпичи, я начинаю их примерять, ставя то на одно, то на другсе место, прислушиваясь, как они звучат, и стараясь представить себе производимое впечатление.

Попримерив и продумав, решаю: сначала надо заинтересовать всех слушателей двойственностью, при которой неизвестно, на чьей я стороне, затем надо отобрать Есенина у пользующихся его смертью в своих выгодах, надо выхвалить его и обелить так, как этого не смогли его почитатели, «загоняющие в холм тупые рифмы». Окончательно надо завоевать сочувствие аудитории, обрушившись на опошливающих есенинскую работу, тем более что они опошливают и всякую другую, за какую бы ни взялись,— на всех этих Собиновых, быстро ведя

слушателя уже легкими двухстрочиями. Завоевав аудиторию, выхватив у нее право на совершенное Есениным и вокруг него, неожиданно пустить слушателя по линии убеждения в полной нестоющести, незначительности и неинтересности есенинского конца, перефразировав его последние слова, придав им обратный смысл.

Примитивным рисуночком получится такая схема:



Имея основные глыбы четверостиший и составив общий архитектурный план, можно считать основную творческую работу выполненной.

Далее идет сравнительно легкая техническая обработка поэтической вещи.

Надо довести до предела выразительность стиха. Одно из больших средств выразительности — образ. Не основной образ-видение, который возникает в начале работы как первый туманный еще ответ на социальный заказ. Нет, я говорю о вспомогательных образах, помогающих вырастать этому главному. Этот образ — одно из всегдашних средств поэзии, и течения, как, например, имажинизм, делавшие его целью, обрекали себя по существу на разработку только одной из технических сторон поэзии.

Способы выделки образа бесконечны.

Один из примитивных способов делания образа — это сравнения. Первые мои вещи, например, «Облако в штанах», были целиком построены на сравнениях — все «как, как и как». Не эта ли примитивность заставляет поздних ценителей считать «Облако» моим «кульминационным» стихом? В позднейших вещах и в моем «Есенине», конечно, эта примитивность выведена. Я нашел только одно сравнение: «утомительно и длинно, как Доронин».

Почему, как Доронин, а не как расстояние до луны, например? Во-первых, взято сравнение из литературной жизни потому, что вся тема литераторская. А во-вторых — «Железный пахарь» (так, кажется?) длиннее дороги до

луны, потому что дорога эта нереальна, а «Железный пахарь», к сожалению, реален, а затем дорога до луны показалась бы короче своей новизной, а 4 000 строк Доронина поражают однообразием 16 тысяч раз виденного словесного и рифменного пейзажа. А затем—и образ должен быть тенденциозен, т. е., разрабатывая большую тему, надо и отдельные образишки, встречающиеся по пути, использовать для борьбы, для литературной агитации.

Распространеннейшим способом делания образа является также метафоризирование, т. е. перенос определений, являвшихся до сего времени принадлежностью только некоторых вещей, и на другие слова, вещи, явления, понятия.

Например, метафоризирована строка:

И несут стихов заупокойный лом.

Мы знаем — железный лом, шоколадный лом. Но как определить поэтическую труху, оставшуюся неприменённой, не нашедшей себе употребления после других поэтических работ? Конечно, это лом стихов, стиховный лом. Здесь это лом одного рода — заупокойного, это стихов заупокойных лом. Но так эту строку нельзя оставить, так как получается «заупокойных лом», «хлом», читающийся, как «хлам», и искажающий этим так называемым сдвигом всю смысловую сторону стиха. Это очень частая небрежность.

Например, в лирическом стихотворении Уткина, помещенном недавно в «Прожекторе», есть строка:

не придет он так *же вот*,
как на зимние озера летний лебедь не придет.

Получается определенный «живот».

Наиболее эффектным является первая строка стиха, выпущенного Брюсовым в первые дни войны в журнале «Наши дни»:

Мы ветераны, мучат нас раны.

Этот сдвиг уничтожается, давая одновременно простейшее и наиболее четкое определение расстановкой слов —

стихов заупокойный лом.

Один из способов делания образа, наиболее применяемый мною в последнее время, это — создание самых фантастических событий — фактов, подчеркнутых гиперболой.

> Чтобы врассыпную разбежался Коган,
> встреченных увеча пиками усов.

Коган становится, таким образом, собирательным, что дает ему возможность бежать врассыпную, а усы превращаются в пики, а чтобы эту пиковость усугубить, валяются кругом искалеченные усами.

Способы образного построения варьируются (как и вся остальная стихотворная техника) в зависимости от пресыщенности читателя той или другой формой.

Может быть обратная образность, т. е. такая, которая не только не расширяет сказанного воображением, а, наоборот, старается втиснуть впечатление от слов в нарочно ограниченные рамки. Например, у моей старой поэмы «Война и мир»:

> В гниющем вагоне на 40 человек —
> 4 ноги.

На таком цифровом образе построены многие из вещей Сельвинского.

Затем идет работа над отбором словесного материала. Надо точно учитывать среду, в которой развивается поэтическое произведение, чтобы чуждое этой среде слово не попало случайно.

Например, у меня была строка:

> Вы такое, *милый мой*, умели.

«Милый мой» — фальшиво, во-первых, потому, что оно идет вразрез с суровой обличительной обработкою стиха; во-вторых,— этим словом никогда не пользовались мы в нашей поэтической среде. В-третьих, это — мелкое слово, употребляемое обычно в незначительных разговорах, применяемое скорее для затушевки чувства, чем для оттенения его; в-четвертых,— человеку, действительно размякшему от горести, свойственно прикрываться словом погрубее. Кроме того, это слово не определяет, что́ человек умел — что́ умели?

Что Есенин умел? Сейчас большой спрос, пристальный и восхищенный взгляд на его лирику; литературное же продвижение Есенина шло по линии так называемого литературного скандала (вещи не обидной, а весьма почтенной, являющейся отголоском, боковой линией знаменитых футуристических выступлений), а именно — эти скандалы были при жизни литературными вехами, этапами Есенина.

Как не подходило бы к нему при жизни:

Вы такое петь душе умели.

Есенин не пел (по существу он, конечно, цыгано-гитаристый, но его поэтическое спасение в том, что он хоть при жизни не так воспринимался и в его томах есть десяток и поэтически новых мест). Есенин не пел, он грубил, он загибал. Только после долгих размышлений я поставил это «загибать», как бы ни кривило такое слово воспитанников литературных публичных домов, весь день слушающих сплошные загибы и мечтающих в поэзии отвести душу на сиренях, персях, трелях, аккордах и ланитах. Без всяких комментариев приведу постепенную обработку слов в одной строке:

1) наши дни к веселью мало оборудованы;
2) наши дни под радость мало оборудованы;
3) наши дни под счастье мало оборудованы;
4) наша жизнь к веселью мало оборудована;
5) наша жизнь под радость мало оборудована;
6) наша жизнь под счастье мало оборудована;
7) для веселий планета наша мало оборудована;
8) для веселостей планета наша мало оборудована;
9) не особенно планета наша для веселий оборудована;
10) не особенно планета наша для веселья оборудована;
11) планетишка наша к удовольствиям не очень оборудована;

и, наконец, последняя, 12-я—

12) для веселия планета наша мало оборудована.

Я мог бы произнести целую защитительную речь в пользу последней из строк, но сейчас удовлетворюсь простым списыванием этих строк с черновика для демонстрирования, сколько надо работы класть на выделку нескольких слов.

К технической обработке относится и звуковое качество поэтической вещи — сочетание слова со словом. Эта «магия слов», это — «быть может, всё в жизни лишь средство для ярко певучих стихов», эта звуковая сторона кажется также многим самоцелью поэзии, это опять-таки низведение поэзии до технической работы. Переборщенность созвучий, аллитераций и т. п. через минуту чтения создает впечатление пресыщенности.

Например, Бальмонт:

Я вольный ветер, я вечно вею,
волную волны... и т. д.

Дозировать аллитерацию надо до чрезвычайности осторожно и по возможности не выпирающими наружу повторами. Пример ясной аллитерации в моем есенинском стихе — строка:

Где он, бронзы звон или гранита грань...

Я прибегаю к аллитерации для обрамления, для еще большей подчеркнутости важного для меня слова. Можно прибегать к аллитерации для простой игры словами, для поэтической забавы; старые (для нас старые) поэты пользовались аллитерацией главным образом для мелодичности, для музыкальности слова и поэтому применяли часто наиболее для меня ненавистную аллитерацию — звукоподражательную. О таких способах аллитерирования я уже говорил, упоминая о рифме.

Конечно, не обязательно уснащать стих вычурными аллитерациями и сплошь его небывало зарифмовывать. Помните всегда, что режим экономии в искусстве — всегдашнее важнейшее правило каждого производства эстетических ценностей. Поэтому, сделав основную работу, о которой я говорил вначале, многие эстетические места и вычурности надо сознательно притушевывать для выигрыша блеска другими местами.

Можно, например, полурифмовать строки, связать не лезущий в ухо глагол с другим глаголом, чтобы подвести к блестящей громкогромыхающей рифме.

Этим лишний раз подчеркивается относительность всех правил писания стихов.

К технической работе относится и интонационная сторона поэтической работы.

Нельзя работать вещь для функционирования в безвоздушном пространстве или, как это часто бывает с поэзией, в чересчур воздушном.

Надо всегда иметь перед глазами аудиторию, к которой этот стих обращен. В особенности важно это сейчас, когда главный способ общения с массой — это эстрада, голос, непосредственная речь.

Надо в зависимости от аудитории брать интонацию убеждающую или просительную, приказывающую или вопрошающую.

Большинство моих вещей построено на разговорной интонации. Но, несмотря на обдуманность, и эти интонации не строго-настрого установленная вещь, а обращения сплошь да рядом меняются мной при чтении в зависимости от состава аудитории. Так, например, печатный текст говорит немного безразлично, в расчете на квалифицированного читателя:

Надо вырвать радость у грядущих дней.

Иногда в эстрадном чтении я усиляю эту строку до крика:

Лозунг:
вырви радость у грядущих дней!

Поэтому не стоит удивляться, если будет кем-нибудь и в напечатанном виде дано стихотворение с аранжировкой его на несколько различных настроений, с особыми выражениями на каждый случай.

Сделав стих, предназначенный для печати, надо учесть, как будет восприниматься напечатанное, именно как напечатанное. Надо принять во внимание среднесть читателя, надо всяческим образом приблизить читательское восприятие именно к той форме, которую хотел дать поэтической строке ее делатель. Наша обычная пунктуация с точками, с запятыми, вопросительными и восклицательными знаками чересчур бедна и маловыразительна по сравнению с оттенками эмоций, которые сейчас усложненный человек вкладывает в поэтическое произведение.

Размер и ритм вещи значительнее пунктуации, и они подчиняют себе пунктуацию, когда она берется по старому шаблону.

Все-таки все читают стих Алексея Толстого:

Шибанов молчал. Из пронзенной ноги
Кровь алым струилася током...

как —

Шибанов молчал из пронзенной ноги...

Дальше:

Довольно, стыдно мне
Пред гордою полячкой унижаться...

читается как провинциальный разговорчик:

Довольно стыдно мне...

Чтобы читалось так, как думал Пушкин, надо разделить строку так, как делаю я:

Довольно,
стыдно мне...

При таком делении на полустрочия ни смысловой, ни ритмической путаницы не будет. Раздел строчек часто диктуется и необходимостью вбить ритм безошибочно, так как наше конденсированное экономическое построение стиха часто заставляет выкидывать промежуточные слова и слоги, и если после этих слогов не сделать остановку, часто бóльшую, чем между строками, то ритм оборвется.

Вот почему я пишу:

Пустота...
Летите,
в звезды врезываясь.

«Пустота» стоит отдельно, как единственное слово, характеризующее небесный пейзаж. «Летите» стоит отдельно, дабы не было повелительного наклонения: «Летите в звезды», и т. д.

Одним из серьезных моментов стиха, особенно тенденциозного, декламационного, является концовка. В эту концовку обычно ставятся удачнейшие строки стиха.

Иногда весь стих переделываешь, чтобы только была оправдана такая перестановка.

В стихе о Есенине такой концовкой, естественно, явилась перефразировка последних есенинских строчек.

Они звучат так:

Есенинское —

> В этой жизни умирать не ново,
> Но и жить, конечно, не новей.

Мое —

> В этой жизни помирать нетрудно,
> Сделать жизнь значительно трудней.

На всем протяжении моей работы всего стихотворения я все время думал об этих строках. Работая другие строки, я все время возвращался к этим — сознательно или бессознательно.

Забыть, что нужно сделать именно это,— невозможно никак, поэтому я не записывал этих строк, а делал их наизусть (как раньше все и как теперь большинство из моих ударных стихотворений).

Поэтому не представляется возможным учесть количество переработок; во всяком случае, вариантов этих двух строк было не менее 50—60.

Бесконечно разнообразны способы технической обработки слова, говорить о них бесполезно, так как основа поэтической работы, как я неоднократно здесь упоминал, именно в изобретении способов этой обработки, и именно эти способы делают писателя профессионалом. Талмудисты поэзии, должно быть, поморщатся от этой моей книги, они любят давать готовые поэтические рецепты. Взять такое-то содержание, облечь его в поэтическую форму, ямб или хорей, зарифмовать кончики, подпустить аллитерацию, начинить образами — и стих готов.

Но это простое рукоделие кидают, будут кидать (и хорошо делают, что кидают) во все сорные корзины всех редакций.

Человеку, который в первый раз взял в руки перо и хочет через неделю писать стихи, такому моя книга не нужна.

Моя книга нужна человеку, который хочет, несмотря ни на какие препятствия, быть поэтом, человеку, кото-

рый, зная, что поэзия — одно из труднейших производств, хочет осознать для себя и для передачи некоторые кажущиеся таинственными способы этого производства.

Вроде выводов:

1. Поэзия — производство. Труднейшее, сложнейшее, но производство.

2. Обучение поэтической работе — это не изучение изготовления определенного, ограниченного типа поэтических вещей, а изучение способов всякой поэтической работы, изучение производственных навыков, помогающих создавать новые.

3. Новизна, новизна материала и приема обязательна для каждого поэтического произведения.

4. Работа стихотворца должна вестись ежедневно для улучшения мастерства и для накопления поэтических заготовок.

5. Хорошая записная книжка и умение обращаться с нею важнее умения писать без ошибок подохшими размерами.

6. Не надо пускать в ход большой поэтический завод для выделки поэтических зажигалок. Надо отворачиваться от такой нерациональной поэтической мелочи. Надо браться за перо только тогда, когда нет иного способа говорить, кроме стиха. Надо вырабатывать готовые вещи только тогда, когда чувствуешь ясный социальный заказ.

7. Чтоб правильно понимать социальный заказ, поэт должен быть в центре дел и событий. Знание теории экономии, знание реального быта, внедрение в научную историю для поэта — в основной части работы — важней, чем схоластические учебнички молящихся на старье профессоров-идеалистов.

8. Для лучшего выполнения социального заказа надо быть передовым своего класса, надо вместе с классом вести борьбу на всех фронтах. Надо разбить вдребезги сказку об аполитичном искусстве. Эта старая сказка возникает сейчас в новом виде под прикрытием болтовни о «широких эпических полотнах» (сначала эпический, потом объективный и, наконец, беспартийный), о большом стиле (сначала большой, потом возвышенный и, наконец, небесный) и т. д., и т. д.

9. Только производственное отношение к искусству

уничтожит случайность, беспринципность вкусов, индивидуализм оценок. Только производственное отношение поставит в ряд различные виды литературного труда: и стих и рабкоровскую заметку. Вместо мистических рассуждений на поэтическую тему даст возможность точно подойти к назревшему вопросу поэтической тарификации и квалификации.

10. Нельзя придавать выделке, так называемой технической обработке, самодовлеющую ценность. Но именно эта выделка делает поэтическое произведение годным к употреблению. Только разница в этих способах обработки делает разницу между поэтами, только знание, усовершенствование, накопление, разноображивание литературных приемов делает человека профессионалом-писателем.

11. Бытовая поэтическая обстановка так же влияет на создание настоящего произведения, как и все другие факторы. Слово «богема» стало нарицательным для всякой художественно-обывательской бытовщины. К сожалению, борьба эта часто велась со словом, и только со словом. Реально налицо атмосфера старого литературного индивидуального карьеризма, мелких злобных кружковых интересов, взаимное подсиживание, подмена понятия «поэтический» понятием «расхлябанный», «подвыпивший», «забулдыга» и т. д. Даже одежа поэта, даже его домашний разговор с женой должен быть иным, определяемым всем его поэтическим производством.

12. Мы, лефы, никогда не говорим, что мы единственные обладатели секретов поэтического творчества. Но мы единственные, которые хотим вскрыть эти секреты, единственные, которые не хотят творчество спекулятивно окружить художественно-религиозным поклонением.

Моя попытка — слабая попытка одиночки, только пользующегося теоретическими работами моих товарищей словесников.

Надо, чтоб эти словесники перевели свою работу на современный материал и непосредственно помогли дальнейшей поэтической работе.

Мало этого.

Надо, чтоб органы просвещения масс перетряхнули преподавание эстетического старья.

[*1926*]

«А ЧТО ВЫ ПИШЕТЕ?»

— с таким вопросом обращается каждый хроникер к каждому писателю. Впрочем, и не к писателю тоже. Сейчас, на мой взгляд, печатается больше, чем пишется. Не сразу разберешь, где кончается поэзия и где начинается ведомственный отчет, только на всякий случай зарифмованный. Одна печатаемая ерунда создает еще у двух убеждение, что и они могут написать не хуже. Эти двое, написав и будучи напечатанными, возбуждают зависть уже у четырех. Писатели множатся, как бацилла,— простым делением: был писатель, стало два. Ошалелый редактор печатает все, заботясь лишь о порядке очереди. И, глядя на первого встречного, хроникер вправе предполагать, что и этому придет очередь, и у хроникера, естественно, рождается вопрос: а что вы пишете?

Молодой человек начинает думать обо всем, о чем он еще никогда не думал. Результаты хроникерской записи этого горячечного самовлюбленного бреда мы узнаем из «Литературной хроники» газет и журналов.

«Кошкин. Работает над повестью из жизни фабрично-заводского пролетариата северного и южного полюсов под обоюдным названием «Полюс на полюс».

Сметанчик. Пишет роман-двенадцатилогию из жизни последней дюжины египетских фараонов. Первые семь (по порядку) уже написаны. Для оставшихся пяти изучается подлинный материал в библиотеке имени Луначарского третьего городского района.

Каплан по заданию Губполитпросвета выполняет цикл сонетов, возрождающих пушкинское мастерство и вполне посвященных смычке.

Козлов, Клязин, Спальников, Мундблеф, Русскин и т. д., и т. д. (люди, очевидно, без воображения) работают над разворачиванием больших эпических полотен».

Просто и мило.

Но я никогда не узнавал из газет и журналов ничего интересного из жизни и работы интересующих меня писателей.

Почему?

Должно быть, потому, что занятые и флегматичные писатели разговаривают с интервьюерами приблизительно так же, как разговариваю и я:

— А идите вы к чорту... Ну, что пристали? Когда будет надо, и без вас напишу — сам писатель.

Ну так вот:

Главной работой, главной борьбой, которую сейчас необходимо вести писателю, это — общая борьба за качество.

Качество писательской продукции (в связи с этим и положение писателя в нашем советском обществе) чрезвычайно пошатнулось, понизилось, дискредитировалось.

Здесь были и объективные причины временного понижения — многолетняя работа последнего времени от срочного задания к срочному заданию, отсутствие времени на продумывание формальной стороны работы. Это сознательное временное приспособление слова имело и свои положительные результаты — очищение языка от туманной непонятности, сознательный выбор, поиск целевой установки.

Значительно хуже—субъективные причины принижения качества. Это писательская бессовестная, разухабистая халтурщина: постоянное предпочтение фактических заказов всем социальным, циничное предположение, что неквалифицированный читатель сожрет всё, и т. д.

Этому способствует, конечно, и скверная постановка литературного дела вообще: странное поведение Гиза, при котором исчезла связь читателя с массой, вручение критики. безответственным губошлепам, непригодным ни к какому другому труду, и т. д.

Ощущению квалификации посвящено мое главное стихотворение последних недель — «Разговор с фининспектором о поэзии» (выйдет в ближайшем номере «Нового мира»). В нем я считаю необходимым напомнить, что:

Поэзия —
та же добыча радия.
В грамм добыча,
в год труды.
Изводишь
единого слова ради
тысячи тонн
словесной руды.
Но как
испепеляюще
слов этих жжение
рядом
с тлением
слова-сырца.
Эти слова
приводят в движение
тысячи лет
миллионов сердца.

(Отрывок «Разговора»).

Та же тема и в характеристике критики:

Марксистский метод —
дело человечье,
бей,
своим не причиняя увечья.
Штыками
двух столетий стык
закрепляет
рабочая рать.
Но некоторые
употребляют штык,
чтоб им
в зубах ковырять.

Это стихотворение с длинным заглавием: «Марксизм — оружие, огнестрельный метод, применяй умеючи метод этот» — выйдет в ближайшем номере журнала «Журналист». Интересно, что мои язвительные слова относительно Лермонтова — о том, что у него «целые хоры небесных светил и ни слова об электрификации», изрекаемые в стихе глупым критиком,— писавший отчет в «Красной газете» о вечерах Маяковского приписывает мне, как

мое собственное недотепистое мнение. Привожу это как образец вреда персонификации поэтических произведений.

Ответственность за халтуру и деквалификацию лежит на всех. У каждого своя роль, выведенная в моем стихе «Четырехэтажная халтура», помещенном в московской «Комсомольской правде».

С молотка
литература пущена.
Где вы,
сеятели правды
или звезд сиятели?
Лишь в четыре этажа халтурщина:
Гиза,
критика,
читаки
и писателя.

С этим должны бороться все. Об этом орет мой стих «Передовая передового», имеющий выйти в журнале «На литературном посту»:

Наша
в коммуну
не иссякнет вера.
Во имя коммуны
жмись и мнись.
Каждое
сегодняшнее дело
меряй,
как шаг
в электрический,
в машинный коммунизм.
Довольно домашней,
кустарной праздности!
Довольно
изделий ловких рук!
Республика искусств
в смертельной опасности —
в опасности слово,
краска
и звук.

Безобразие халтуры не поборешь в одиночку, необходимо помочь кадрам начинающих писателей разбираться в собственном производстве, воспитать в себе чувство отбора, знать, при каких условиях стихотворный выстрел достигает цели, попадает в цель.

Поэтому я написал брошюру «Как делать стихи?», которую собираюсь выпустить в издательстве «Огонек», ввиду дешевизны и большого распространения книг этого издательства.

Я думаю, что такая брошюра особенно нужна на фоне беспринципных и вредных руководств, каким, по моему убеждению, является хотя бы третьим изданием выходящая книга Шенгели «Как писать статьи, стихи и рассказы».

Рядом с этой работой приходится выполнять и работу, потребованную нашими днями.

Стихотворение «Сергею Есенину», имеющее цель разбить поэтическую цыганщину и пессимизм, выйдет в «Новом мире».

Для веселия
планета наша
мало оборудована.
Надо
вырвать радость
у грядущих дней.
В этой жизни
помереть не трудно.
Сделать жизнь
значительно трудней.

Этого же разряда стихи «Английским рабочим», «Первомайское поздравление» и др. Выйдут отдельным сборником осенью.

Халтура, конечно, всегда беспринципна, она создает безразличное отношение к теме — избегает трудную, избегает скользкую.

Настоящая поэзия всегда, хоть на час, а должна опередить жизнь. Я стараюсь сейчас писать как можно меньше, выбирая сложные, висящие в воздухе вопросы,— чиновничество, бюрократизм, скука, официальщина.

Этот ряд стихов я начал с маленького «Строго воспрещается», выходящего в «Красной ниве». Это стих о вывеске Краснодарского вокзала: «Задавать вопросы контролеру строго воспрещается» —

...а хочется спросить:
— Ну, как дела?
Как здоровьице?
Как детки?

Прошел я,
глаза к земле низя,
и только подхихикнул,
ища покровительства.
И хочется задать вопрос,
а нельзя —
еще обидются:
правительство!

Остальные стихи этого цикла будут выходить в московских «Известиях».

Трудность продвижения на международную арену труднопереводимых стихов (разумеется, это не единственная главная причина) заставила меня начать большой (двадцатилистный) прозаический роман, который я обязался договором сделать к 1 августа.

Роман я начну окончательно дорабатывать после сдачи по договору своей комедии-драмы театру Мейерхольда.

Особняком стоят стихи об американском путешествии, дорабатываемые сейчас, такова поэма «Сифилис» (выйдет в журнале «Молодая гвардия»). Это стих о занятиях прогнивших хозяев в завоеванных долларом колониях:

В политику
этим
не думал ввязаться я.
А так —
срисовал для видика.
Одни говорят —
«цивилизация»,
другие —
«колониальная политика».

Отдельными книгами выходят и выйдут:

Гиз: 1) Полное собрание сочинений в четырех томах. С автобиографией и вступительной статьей и примечаниями О. М. Брика под его же редакцией.

2) «Мое открытие Америки» — четыре листа прозы. Факты и мысли путешествия.

3) «Испания, Атлантический океан, Куба, Мексика и другие Америки». Сборник американских и мексиканских стихов.

Заккнига — отдельные издания поэм с фотомонтажем и обложками исключительного Родченко:

1) «Сергей Есенин», 2) «Разговор с фининспектором о поэзии», 3) «Сифилис», 4) «Что ни страница, то тигр, то львица» — детская книга о зверях. (Первые три в 25-копеечных книжицах.)

Кстати из детской книги:

Крокодил —
                    гроза морей.
Лучше не гневите.
Только он
                 сидит в воде
и пока
          не виден
                         и т. д.

Огонек: 1) Избранное из избранного (сборник эстрадных стихов). 2) «Как делать стихи?»

Прибой: 1). 2). 3). Детские книги.

Работа современного поэта, конечно, не исчерпывается поэмами, стихами и другими строчками. Нужна и организационно-литературная работа. Таковой очередной нашей работой явится продолжение журнала «Леф». Издание «Лефа» (боевой двухнедельный трехлистник) с августа месяца возобновится в Москве.

Мне кажется, что новый «Леф» приобретет сейчас удвоенную силу, так как лозунги партии, лозунги советской власти — режим экономии, квалификация, индустриализация — это в эстетике, в искусстве всегдашние, давно раструбливаемые лозунги «Лефа». Разве наша борьба с эстетической реставрацией вроде различных «Игорей» и в кино и в театре, борьба за деревянную, за материальную конструкцию, за спецодежу вместо золоченой бутафории <—разве ее> можно рассматривать иначе, чем идеологический участок на общем фронте борьбы за экономию.

В «Лефе» рядом с московской группой будут работать и лучшие работники искусств и теоретики Ленинграда.

Н. Тихонов, Тынянов, Эйхенбаум, Якубинский, Гинзбург, Коварский.

Интересно?

[*1926*]

[О КИНОРАБОТЕ]

Киноработа мне нравится главным образом тем, что ее не надо переводить. Я намучился, десятый год объясняя иностранцам красоты «Левого марша», а у них слово «левый» в применении к искусству, даже если его перевести, ничего не значит.

Частая езда заставляет меня думать о серьезном занятии каким-нибудь интернациональным искусством.

Сейчас мною даны два сценария ВУФКУ — «Дети» (пионерская жизнь) и «Слон и спичка» (курортная комедия худеющей семейки). Опыт предыдущей сценарной работы (18 год) — «Мартин Иден», «Учительница рабочих» и др.— показал мне, что всякое выполнение «литераторами» сценариев вне связи с фабрикой и производством — халтура разных степеней.

Поэтому с завтрашнего дня я рассчитываю начать вертеться на кинофабрике, чтобы, поняв киноделo, вмешаться в осуществление теперешних своих сценариев

[*1926*]

ПРЕДИСЛОВИЕ ⟨К СБОРНИКУ СЦЕНАРИЕВ⟩

За жизнь мною написано 11 сценариев.

Первый — «Погоня за славою» — написан в 13 году. Для Перского. Один из фирмы внимательнейше прослушал сценарий и безнадежно сказал:

— Ерунда.

Я ушел домой. Пристыженный. Сценарий порвал. Потом картину с этим сценарием видели ходящей по Волге. Очевидно, сценарий был прослушан еще внимательнее, чем я думал.

2-й и 3-й сценарии — «Барышня и хулиган» и «Не для денег родившийся» — сентиментальная заказная ерунда, переделка с «Учительницы рабочих» и «Мартина Идена».

Ерунда не тем, что хуже других, а что не лучше. Ставилась в 18 году фирмой «Нептун».

Режиссер, декоратор, артисты и все другие делали всё, чтобы лишить вещи какого бы то ни было интереса.

4-й сценарий — «Закованная фильмой». Ознакомившись с техникой кино, я сделал сценарий, стоявший в ряду с нашей литературной новаторской работой. Постановка тем же «Нептуном» обезобразила сценарий до полного стыда.

5-й сценарий — «На фронт». Агиткартина, исполненная в кратчайший срок и двинутая в кино, обслуживающее армии, дравшиеся на польском фронте.

6-й и 7-й — «Дети» и «Слон и спичка» — сделаны по заданию ВУФКУ по определенным материалам. Пионерская колония «Артек» и курортная жизнь Ялты.

Успех и неуспех этих картин на подавляющую массу процентов будет зависеть от режиссера, так как весь смысл картин в показе реальных вещей.

Последние сценарии:

8-й — «Сердце кино» (возобновленный вариант «Закованная фильмой»).

9-й — «Любовь Шкафолюбова».

10-й — «Декабрюхов и Октябрюхов».

11-й — «Как поживаете?»

Я печатаю здесь восьмой и девятый сценарии, как типовые для меня и интересные в дороге новой кинематографии.

[*1926—1927*]

ЧИТАТЕЛЬ!

Мы выпустили первый номер «Нового Лефа».

Зачем выпустили? Чем новый? Почему Леф?

Выпустили потому, что положение культуры в области искусства за последние годы дошло до полного болота.

Рыночный спрос становится у многих мерилом ценности явлений культуры.

При слабой способности покупать вещи культуры, мерило спроса часто заставляет людей искусства заниматься вольно и невольно простым приспособленчеством к сквернейшим вкусам нэпа.

Отсюда лозунги, проповедуемые даже многими ответственнейшими товарищами: «эпическое (беспристрастное, надклассовое) полотно», «большой стиль» («века покоя» вместо — «день революции»), «не единой политикой жив человек» и т. д.

Это фактическое аннулирование классовой роли искусства, его непосредственного участия в классовой борьбе, разумеется, с удовольствием принято правыми попутчиками, эти лозунги с удовольствием смакует оставшаяся внутренняя эмиграция.

Под это гнилое влияние попали и наиболее колеблющиеся, жаждущие скорейшего признания и наименее вооруженные культурой работники «пролетарского» искусства.

Леф — журнал — камень, бросаемый в болото быта

и искусства, болото, грозящее достигнуть самой довоенной нормы!

Чем новый?

Ново в положении Лефа то, что, несмотря на разрозненность работников Лефа, несмотря на отсутствие общего спрессованного журналом голоса,— Леф победил и побеждает на многих участках фронта культуры.

Многое, бывшее декларацией, стало фактом. Во многих вещах, где Леф только обещал, Леф дал.

Завоевания не сделали лефов академиками. Леф должен идти вперед, используя завоевания только как опыт.

Леф остается Лефом.

Всегда:

Леф — вольная ассоциация всех работников левого революционного искусства.

Леф — видит своих союзников только в рядах работников революционного искусства.

Леф — объединение только по линии работы, дела.

Леф — не знает ни ласкания уха, ни глаза,— и искусство отображения жизни заменяет работой жизнестроения.

«Новый Леф» — продолжение нашей всегдашней борьбы за коммунистическую культуру.

Мы будем бороться и с противниками новой культуры, и с вульгаризаторами Лефа, изобретателями «классических конструктивизмов» и украшательского производственничества.

Наша постоянная борьба за качество, индустриализм, конструктивизм (т. е. целесообразность и экономия в искусстве) является в настоящее время параллельной основным политическим и хозяйственным лозунгам страны и должна привлечь к нам всех деятелей новой культуры.

[*1927*]

КАРАУЛ!

Я написал сценарий — «Как поживаете?»

Сценарий этот принципиален. До его написания я поставил себе и ответил на ряд вопросов.

П е р в ы й в о п р о с. Почему заграничная фильма в общем бьет нашу и в художестве?

О т в е т. Потому, что заграничная фильма нашла и использует специальные, из самого киноискусства вытекающие, не заменимые ничем средства выразительности. (Поезд в «Нашем гостеприимстве», превращение Чаплина в курицу в «Золотой горячке», тень проходящего поезда в «Парижанке» и т. п.)

В т о р о й в о п р о с. Почему надо быть за хронику против игровой фильмы?

О т в е т. Потому, что хроника орудует действительными вещами и фактами.

Т р е т и й в о п р о с. Почему нельзя выдержать час хроники?

О т в е т. Потому, что наша хроника — случайный набор кадров и событий. Хроника должна быть организована и организовывать сама. Такую хронику выдержат. Такая хроника — газета. Без такой хроники нельзя жить. Прекращать ее — не умнее, чем предлагать закрывать «Известия» или «Правду».

Ч е т в е р т ы й в о п р о с. Почему слепит «Парижанка»?

Ответ. Потому что, организуя простенькие фактики, она достигает величайшей эмоциональной насыщенности.

Сценарий «Как поживаете?» должен был быть ответом на эти вопросы языком кино. Я хотел, чтобы этот сценарий ставило Совкино, ставила Москва («национальная гордость великоросса», желание корректировать работу во всех ее течениях).

Прежде чем прочесть сценарий, я проверил его у специалистов — «можно ли поставить?» Один из наших лучших режиссеров и знаток техники кино, Л. В. Кулешов, подсчитал и ответил:

— И можно, и нужно, и стоит недорого.

Не желая расставаться со свежим сценарием, я сам прочел его литературному заву и отделу Совкино в составе тт. Бляхина, Сольского, Шкловского и секретаря отдела. Чтение шло под сплошную радость и смех.

После чтения.

Бляхин: — Великолепная вещь! Обязательно надо поставить! Конечно, есть неприемлемые места, но их, конечно, переделаете.

Шкловский: — Тысячи сценариев прочел, а такого не видел. Воздухом потянуло. Форточку открыли.

Сольский и секретарь: — То же.

Блестящее отношение соответствовало блестящей скорости.

Через два дня я читал сценарий правлению Совкино. Слушали тт. Шведчиков, Трайнин, Ефремов, секретарь, из слушавших ранее — тт. Бляхин и Кулешов.

Слушали с унынием. Тов. Ефремов сбежал (здоровье?) в начале второй части.

После — прения. Привожу квинтэссенцию мнений по личной записи на полях сценария; к сожалению, не велась стенографическая запись этого гордого, побуждающего к новой работе зрелища.

Тов. Трайнин: — Я знаю два типа сценариев: один говорит о космосе вообще, другой — о человеке в этом космосе. Прочитанный сценарий не подходит ни под один из этих типов. Говорить о нем сразу трудно, но то, что он не выдержан идеологически, — это ясно.

Тов. Шведчиков: — Искусство есть отражение быта. Этот сценарий не отражает быт. Он не нужен нам.

Ориентируйтесь на «Закройщика из Торжка». Это эксперимент, а мы должны самоокупаться.

Тов. Ефремов (вернулся уже в начале речи Трайнина):— Никогда еще такой чепухи не слышал!

Тов. секретарь оглядел правление, тоже взял слово и тоже сказал:

— Сценарий непонятен массам!

Тов. Кулешов (выслушав обсуждение):— О чем же с ними говорить? Видите? После их речей у меня две недели голова будет болеть!

Сценарий не принят Совкино.

Товарищи! Объясните мне, что все это значит?

Дело не в сценарии. Тем более не в моем. Я могу написать плохо, могу хорошо. Меня можно принимать, можно браковать. По таким поводам громко кричать нечего.

Но:

1. Как может так разойтись мнение людей, специально поставленных Совкино для выбора сценариев, с мнением тех, кто этих людей назначил, назначил именно за то, что эти люди знают, что такое сценарий, и обязаны знать лучше правления?

2. Если мнения все-таки поделились, то почему решающее слово в художественных вопросах за администрацией?

3. Почему после таких решений ведающие художеством смиряются и становятся в положение персонажа детской сказки:

> Раскрывает рыбка рот,
> А не слышно, что поет.

4. Почему у бухгалтера в культуре и искусстве решающий голос, а у делателя культуры и искусства даже нет совещательного в их бухгалтерии?

5. Значит ли слово «самоокупаемость», что сценарии должны писать кассиры? А какой же писатель пойдет после подобных встреч?

6. Если киноэксперименты не будет проводить монополист — Совкино, то куда девать киноизобретателя? Сколько денег за эту киноизобретательность вы переплачиваете, в конечном итоге, заграницам?

7. Если такая система (общая) предохраняет от сценарной макулатуры, то почему сценарии показываемых картин убоги, сценарное творчество ограничивается утилизацией покойников и каждое обследование каждого кинопредприятия обнаруживает залежи принятых и ни на что не годных сценариев?

Одно утешение работникам кино:

«Правления уходят — искусство остается».

[*1927*]

КОРРЕКТУРА ЧИТАТЕЛЕЙ И СЛУШАТЕЛЕЙ

Во втором номере «Лефа» помещено мое стихотворение «Нашему юношеству». Мысль (поскольку надо говорить об этом в стихах) ясна: уча свой язык, не к чему ненавидеть и русский, в особенности если встает вопрос — какой *еще* язык знать, чтоб юношам, растущим в советской культуре, применять в будущем свои революционные знания и силы за пределом своей страны.

Самоопределение — а не шовинизм.

Редакторà и товарищи, которым я читал этот стих, необдуманно пытались заподозрить меня в какой-то своеобразной москвофилии.

Я утверждал обратное.

Я напечатал стих в «Лефе» и, пользуясь своей лекционной поездкой в Харьков и Киев, проверил строки на украинской аудитории.

Я говорил с украинскими работниками и писателями — тт. Семенко, Посталовским, Фурером, Шкурупием, Озерским, Ярошенко и др.

Я читал стих в Киевском университете и Харьковской держдраме.

Прав оказался я.

Замечания (без них нельзя — велика привычка оценивать стих с вкусовой стороны, не учитывая его полезности) сводились лишь к уточнению отдельных слов и выражений, могущих быть неверно понятыми в условиях гиперболического ощущения каждого слова о национальном языке на первых шагах борьбы за обладание им.

Так, например, указывалось, что украинец не скажет «не чую», а «не чув», или что «хохол» в этом контексте оставить можно лишь при уравновешении его «кацапом» в одной из следующих строк.

С удовольствием и с благодарностью, для полной ясности и действенности, вношу всю сделанную корректуру.

Прошу:
вместо строки: —

С тифлисской казанская академия

читать —

С грузинской татарская.

К концу стиха припаять следующие строки:

Оттенков много во мне речевых.
Я не из кацапов-разинь.
Я
дедом казак,
другим —
сечевик,
а по рожденью —
грузин.
Три наших нации в себе совмещав,
беру я
право вот это —
покрыть
всесоюзных совмещан,
и ваших
и русопетов.

Привожу небольшую часть присланных мне по поводу стиха записок.

— Ваші вірші мені дуже подобаються й завжди мене цікавили, але було б гаразд, коли б ви їх переклали на українську мову, вони стали б яскравіть та звучнить, чи знаєте ви українську мову?

— Друже Маяковський!

Вірш ваш з приводу українізації дуже вірний. Не треба нічого в ньому зміняти, крім терміну «хохол»,— що якось ріже слух. А взагалі чудовий вірш.

— В интернациональном государстве все нации равны, равны и их языки. У нас на Украине некоторые груп-

пы забывают, что они живут в Советском Союзе, а Украина есть только часть этого Союза. Ваше стихотворение для них и для нас нужно.

Галерка, 2-й ряд. Белорус по происхождению, украинец по местожительству.

— Все стихотворение хорошее и нужное. Для украинца вовсе не обидно «хохол», а для русского «кацап», потому что они поймут в стихе, что это осмеяние старого.

Вот только осталось впечатление, что русский язык выше остальных языков СССР, потому что на нем говорил Ленин, и Москва — колыбель революции. Добавьте что-нибудь такое, что сгладило бы эти впечатления.

— Ваши стихи о «тяпствах» надо переделать! Сделать хлеще и резче — мало крыли. Надо больше.

— Прекрасно! Не ожидали, по сравнению с тем Маяковским, какого мы знаем, гигантский шаг вперед. Побольше бы таких. Комсомолки.

— Стихи хорошие. Бояться слова «хохол» нечего. У нас есть много глупого носозадирания. Но со стороны русских гораздо больше «русотяпства» — это бы тоже нужно было подчеркнуть.

— Хочу сказати тільки те, що умію: хохол не скаже «не чую», а скаже «не розумію».

— Хорошо. Но напишите зазыв — внушение русопетам, что не хотят учить украинского языка.

[*1927*]

ЧТО Я ДЕЛАЮ?

Главной работой было: развоз идей Лефа и стихов по городам Союза.

Читано столько в стольких городах:

Москва (2), Ленинград (2), Нижний (3), Самара (4), Пенза (2), Казань (5), Саратов (2), Воронеж (2), Ростов (4), Таганрог (1), Новочеркасск (1), Краснодар (1), Харьков (6), Киев (6), Днепропетровск (1), Полтава (1), Тула (1), Курск (2).

Всего 45 выступлений, обслуживших сорокатысячную аудиторию самых различных слоев и интересов — и Ленинские мастерские в Ростове, и Леф в Казани, и вузовцы Новочеркасска.

Мной получено около 7000 записок, которые систематизируются и будут сделаны книгой — почти универсальный ответ на все вопросы, предлагаемые читательской массой Союза.

Не знаю, была ли когда-нибудь у какого-либо поэта такая связь с читательской массой?

Что пишу?

1. Пьесу «Комедия с убийством» для театра Мейерхольда.

2. Пьесу ленинградским театрам к десятилетию.

3. Роман.

4. Литературную автобиографию к полному собранию сочинений.

5. Поэму о женщине.

Что издаю?

Гиз — V том собрания сочинений.

«Огонек» — «Как я пишу стихи».

«Заккнига» — «Что ни страница, то слон, то львица» (детская).

«Молодая гвардия» — «Влас-лоботряс», «Про моря и про маяк» (детские). «Мы и прадеды» (сборник комсомольских и пионерских стихов).

Киноиздательство: два сценария.

Еще сделаны:

сценарии — Октябрюхов и Декабрюхов.
Любовь Шкафолюбова.
Закованная фильмой.
Слон и спичка.
Дети.
} ВУФКУ
Как поживаете? — Межрабпом Русь.

Всё.

[*1927*]

[ЗАПИСНАЯ КНИЖКА «НОВОГО ЛЕФА»]

Сейчас апрель. Февральскую революцию праздновали в марте, но и до декабря будет удивлять следующее:

12 марта в «Правде» появилась поэма Орешина «Распутин», в «Известиях» появилась она же, но в сокращенном виде.

В «Правде» кончалась словами:

И царя со всею знатной дрянью
сшибли Октябрем.

В «Известиях»:

И царя со всею знатной дрянью
сшибли Февралем.

Все удивительно в этой двухвостой поэме. Почему «октябрь» и «февраль» оказались одним и тем же, почему вместо двух разных революций какой-то один общий комбинированный «дуплет» получается, почему на одного поэта целые две революции и две газеты пришлись, и почему этот *один* — Орешин?

Я собрал около 7000 записок, поданных мне на лекциях за последнее полугодие. Записки разбираем, систематизируем и выпустим книгу универсальных ответов. Пока общее правило:

Публика первых рядов платных выступлений больше всего жалуется, что «Леф непонятен рабочим и крестьянам».

С одним таким я вступил, смущаясь, в долгие объяснения. Меня ободрили с галерки: «Да что вы с ним болтаете, это крупье из местного казино!» Крупье имел бесплатное место в театре, так как эти два учреждения часто селятся рядом.

Зато в Ростове-на-Дону, выступая в Ленинских мастерских перед 800 рабочими, я не получил ни одной непонимающей записки.

Проголосовали:

— Все ли понимают?

— Кто нет? Одиннадцать.

— Всем ли нравится?

— Кому нет? Одному.

— Остальным, которые и не понимают, и тем нравится?

— И тем.

— А кто этот стихоустойчивый один?

— Наш библиотекарь.

В поездках по провинции видишь и читаешь многое, обычно не попадающееся.

Например, крестьянский литературно-общественный журнал «Жернов» № 8. А в нем статья тов. Деева-Хомяковского «Против упадочничества».

В ней есть такое:

«Характерно письмо одного и неплохо пишущего товарища из крестьян Гомельской губернии:

Я усиленно работаю над собой, но мне никак не удается хотя краем уха пролезть в такие журналы, как «Красная нива», «Новый мир», «Красная новь». Послал «прохвостам» ряд своих лучших стихов, но, увы, даже ответа не получил Писал запрос, просил слезно «отеческий» ответ, но ничего не слышно. Вот, товарищи, бывают минуты отчаяния, и тогда на все смотришь не глазами пролетариата, а глазами озорными и забиякой-сорванцом. Везде в журналах печатаются только «свои», только тот, кто у «печки». Печатают всякий хлам и шлют его нам в деревню».

Леф, конечно, против грубого тона, но по существу это, конечно, правильно.

А еще редактор «Нового мира» и «Красной нивы» пишет, что Леф потерял связь с литературным молодняком.

Что вы!

В один голос разговариваем.

Приписка редактора «Жернова»:

«Это пишет развитой, близкий нам человек, активный участник гражданской войны».

Нам он тоже близкий.

[*1927*]

ПОЛЬСКОМУ ЧИТАТЕЛЮ

Переводить стихи — вещь трудная, мои — особенно трудная.

Слабое знакомство европейского писателя с советской поэзией объясняется именно этим.

Это тем более грустно, что литература революции началась со стихов.

Лишенные бумаги, подхлестываемые временем, без типографии, писатели в боевом порядке кидали свои стихи с эстрады, вынуждая марширующих и идущих в атаку повторять их строки.

Мне жаль Европу.

Не знать стихов Асеева, Пастернака, Каменского, Кирсанова, Светлова, Третьякова, Сельвинского — это большое лишение.

Переводить мои стихи особенно трудно еще и потому, что я ввожу в стих обычный разговорный язык (например, «светить — и никаких гвоздей»,— попробуйте-ка это перевести!), порой весь стих звучит, как такого рода беседа. Подобные стихи понятны и остроумны, только если ощущаешь систему языка в целом, и почти непереводимы, как игра слов.

Думаю, что вследствие родственности наших языков польские и чешские переводы будут ближе всего к подлиннику.

Слышанные отрывки из переводов укрепляют меня в этом убеждении.

Эта книжка, где собраны мои стихи разных периодов и отрывки из наиболее важных поэм, даст читателю вполне точное представление о характере моей работы.

Варшава, 16 мая 1927 г.

[ЗАПИСНАЯ КНИЖКА «НОВОГО ЛЕФА»]

Я всегда думал, что Лубянский проезд, на котором «Новый Леф» и в котором я живу, назовут-таки в конце концов проездом Маяковского.

Пока что выходит не так.

На днях я получил письмо, приглашение какой-то художественной организации, с таким тоскливым адресом:

«Редакция журнала «Новый лес» *В. В. Лубянскому*».

Правильно,— проезд длиннее, чем писатель, да еще с короткими строчками.

Раз до сих пор не прославился, то в будущем не прославишься вовсе. Делать славу с каждым днем становится труднее.

Славу писателю делает «Вечерка».

И «Вечерка» обо мне — ни строчки.

Разговариваю с замредактором Ч.

— Да,— говорит,—слыхал-слыхал, очень вас за границей здорово принимали, даже посольские говорили, большое художественное и политическое значение. Но хроники не дам. Не дам. Почему? Без достаточного уважения к нам относились. Вы — нас, мы — вас, мы — вас, вы — нас. Пора становиться настоящими журналистами.

Развесив удивленные уши, переспрашиваю восхищенно:

— Как это вы, товарищ, так прямо выразились, и повторить можете?

— Пожалуйста. Мы — вас, вы — нас, вы — нас, мы — вас. Учитесь быть журналистами.

Автограф статьи [«Записная книжка «Нового Лефа»].
1927 г.

До сих пор я думал только о качестве стихов, теперь, очевидно, придется подумать и о манерах.

Надо людей хвалить, а у меня и с Шенгели нелады тоже, от этого критические статьи получаются.

А Шенгели в люди выходит.

Называли-называли его в насмешку профессором, сам он от этого звания отворачивался с стыдливым смешком, да, очевидно, так все к этой шутке привыкли, что и действительно выбрали и стали величать его профессором.

Сам Шенгели немедленно трубит об этом собственными стихами, по собственному учебнику сделанными, в собственном студенческом журнале напечатанными.

Я читал этот стих громко, упиваясь.

Случайно присутствовавший студент рассказал:

— Да, Шенгели профессор первый год. Лекции начал недавно. Вбежал по лестнице, спросив у швейцара, где здесь лекториум? (Отдыхать, что ли?) Лекториума не нашлось, и Шенгели прошел прямо на лекцию. Сидят пять человек.

— Вы будете заниматься?

— Нет.

— А вы?

— Я не здешний.

— А вы?

— Я к знакомым зашла.

— А вы?

— Я уже все это знаю.

И только пятая, «толсторожая Маня», как охарактеризовал ее студент, решила заниматься и стала изображать аудиторию.

— А зачем стихи «толсторожей Маньке»? — меланхолически резюмировал студент.

В результате обучения литературе такими профессорами литературная квалификация нестерпимо понижается.

Так — наши книжные магазины в числе астрономической литературы к солнечному затмению выставили на видном витринном месте «Луну с правой стороны» Малашкина.

Стихи тоже странные пишут. Товарищ Малахов передал через меня Асееву книгу стихов «Песни у перевоза».

Когда я вижу книгу — нет Асеева, когда есть Асеев — нет книги. Пока что книга живет у меня. Жалко мне Асеева — краду у него веселые минуты, а в книге есть что почитать. Например:

> Никогда, похоже, не забудешь
> Черные ресницы впереди...

Впереди?
Это что ж, в отличие от ресниц сзади?
Или:

> И всю ночь гудящие антенны,
> Припадая, бились надо мной...

Заявите в «Радиосвязь»!

Вот ночной сторож в магазине «Спортснабжение» и тот нашел лучшее применение антеннам. Сторож этот сидит в аршинном стеклянном ящике, на Кузнецком, между первой и второй входными дверьми.

На ушах радиоуши. Сейчас два часа ночи.

Должно быть, часы Вестминстерского аббатства слушает. А может, шимми из Берлина.

[*1927*]

[О КИНО]

Самое большое пожелание для советского кино на десятый год Октябрьской революции — это отказаться от гадостей постановочных «Поэт и царь» и дать средства, зря растрачиваемые на такого рода картины, на снимание нашей трудовой революционной хроники. Это обеспечит делание таких прекрасных картин, как «Падение династии Романовых», «Великий путь» и т. д.

Пользуюсь случаем при разговоре о кино еще раз всяческим образом протестовать против инсценировок Ленина через разных похожих Никандровых. Отвратительно видеть, когда человек принимает похожие на Ленина позы и делает похожие телодвижения — и за всей этой внешностью чувствуется полная пустота, полное отсутствие мысли. Совершенно правильно сказал один товарищ, что Никандров похож не на Ленина, а на все статуи с него.

Мы хотим видеть на экране не игру актера на тему Ленина, а самого Ленина, который хотя бы в немногих кадрах, но все же смотрит на нас с кинематографического полотна. Это — ценный облик нашего кинематографа.

Давайте хронику!

[*1927*]

[О «ДВАДЦАТЬ ПЯТОМ»]

Я думаю, что переделка поэмы на театральное действие — опыт очень трудный, уже по одному тому, что современный актер в области декламации цепко держится за старые традиции. Почти все чтецы, которых я слышал, или классически подвывают, или делают бытовые ударения, совершенно искажая стихотворный ритм. Но все же я считаю инсценировку поэм или стихов чрезвычайно важной работой для театра, потому что, запутавшись в переделках старых пьес на новый лад или ставя наскоро сколоченные пьесы, театры отвыкли от хорошего текста. Получается такое впечатление, что текст даже будто не очень важен для театра.

Что касается конкретной постановки моей поэмы «Двадцать пятое», то я видел только черновую репетицию, и тем не менее могу с уверенностью сказать, что спектакль из поэмы, несомненно, получится и, думаю, будет смотреться с интересом.

[*1927*]

ТОЛЬКО НЕ ВОСПОМИНАНИЯ...

Только не воспоминания. Нам и не по-футуристически и не по душе эти самые «вечера». Я предпочел бы объявить или «утро предположений», или «полдень оповещений».

Но...

За эти десять лет ставилось, разрешалось, отстаивалось огромное количество вопросов политики, хозяйства, отчасти и культуры.

Что можно возразить утверждающему: «Мы обещали мир, мы обещали хлеб, и это (если не покусятся окружающие) — у нас под руками».

Длительнее и путанее — вопросы так называемого искусства.

Многие из этих паршивых надстроечных вопросов еще и сейчас болтаются (вернее, разбалтываются) так же, как они трепетали в первый октябрьский ветер.

Эти вопросы все время ставятся нами с первых же дней боевых затиший и вновь отодвигаются «английскими угрозами», «все силы на борьбу с бюрократизмом» и т. п.

Как сделать театр рабочим без всякой «буржуазной полосы»?

Надо ли рисовать портрет лошади Буденного?

Читают ли бузулукские крестьяне стихи Молчанова?

На чорта нам «Лакме»?

Гармошка или арфа?

Что такое «форма»?

Что такое «содержание», и кто на нем состоит?

Неизвестно!

Эти вопросы будет ставить и новое десятилетие, и не для того, чтобы кричать «и я, и я», и не для того, чтобы украсить флагами лефовские фронтоны,— мы пересматриваем года.

Это — корректура Лефа, это — лишняя возможность избежать ошибки в живом решении вопросов искусства.

Понятно, что в моих заметках я должен, к сожалению, говорить и о себе.

Первые послеоктябрьские собрания работников искусства шли в залах «Императорской академии художеств».

Нет в мире отвратительнее зданья. Каменные коридоры лабиринтом, все похожие друг на друга, и думаю, что не имеющие выходов.

Строитель академии, обойдя свое здание, сам от него повесился на чердаке. Здесь под председательством архитектора Таманова собрался союз деятелей искусств. Неестественным путем революции перемешались все, от беспардонного ослинохвостца юнца Зданевича до каких-то ворочающих неслышащими, заткнутыми ватой ушами профессоров, о которых, я думаю, уже появились некрологи.

Впервые многие художники узнали, что кроме масляных красок и цены на картину есть и какие-то политические вопросы.

Ярость непонимания доходила до пределов. Не помню повода, но явилось чье-то предположение, что я могу с какой-то организационной комиссией влезть в академию. Тогда один бородач встал и заявил:

— Только через мой труп Маяковский войдет в академию, а если он все-таки пойдет, я буду стрелять.

Вот оно, внеклассовое искусство!

Возникают и обостряются противоположные предложения. Кто-то требует создания комиссии по охране памятников старины. И сейчас же предложение,— кажется, художника Льва Бруни,— «создать комиссию по планомерному разрушению памятников искусства и старины».

Кто-то просит послать охрану в разрушаемую помещичью усадьбу: тоже-де памятник и тоже старина.

И сейчас же О. Брик:

— Помещики были богаты, от этого их усадьбы — памятники искусства. Помещики существуют давно, поэтому их искусство старо. Защищать памятники старины — защищать помещиков. Долой!

Мнение академической части гениально подытожил писатель Федор Сологуб. Он сказал:

— Революции разрушают памятники искусств. Надо запретить революции в городах, богатых памятниками, как, например, Петербург. Пускай воюют где-нибудь за чертой и только победители входят в город.

Есть легенда, твердимая часто и сейчас: де футуристы захватили власть над искусством. Причем слово «захватили» рассматривалось как обида, нанесенная деятелям старого искусства.

Захватили, мол, грубостью и нахальством, и скромные цветочки душ старых эстетов, готовые распуститься навстречу революции, были смяты. (Распустились только лет через пять разными ак-ахррами.)

Искусство захватить нельзя (оно — воздух), но я все же интересуюсь:

Что для рабочего клуба выросло из Сологуба?

Кабачок-подвал «Бродячая собака» перешел в «Привал комедиантов».

Но собаки все же сюда заворачивали.

Перед Октябрьской я всегда видел у самой эстрады Савинкова, Кузьмина. Они слушали. На эстраде распевал частушечный хор Евреинова.

Четвертной лежит билет,
А поднять охоты нет.
Для ча этот мне билет,
Если в лавке хлеба нет?!

К привалу стали приваливаться остатки фешенебельного и богатого Петербурга. В такт какой-то разухабистой музычке я сделал двустишие.

Ешь ананасы, рябчиков жуй,
День твой последний приходит, буржуй.

Это двустишие стало моим любимейшим стихом: петербургские газеты первых дней Октября писали, что матросы шли на Зимний, напевая какую-то песенку:

Ешь ананасы... и т. д.

Конечно, этой литературой не ограничилась связь футуристов с массой, делавшей революцию. С первых дней семнадцатилетняя коммунистка Выборгского района Муся Натансон стала водить нас через пустыри, мосты и груды железного лома по клубам, заводам Выборгского и Василеостровского районов.

Я читал все, что у меня было; главным образом — «Поэтохронику», «Левый», «Войну и мир» и сатириконские вещи.

Полонских между нами никаких не было, поэтому все всё понимали.

Начались первые попытки агитпоэзии. К годовщине Октября (1918 г.) была издана ИЗО папка одноцветных плакатов под названием: «Герои и жертвы революции». Рисунки с частушечными подписями. Помню:

Генерал:

И честь никто не отдает,
и нет суконца алова,
рабочему на флаг пошла
подкладка генералова.

Банкир:

Долю не найдешь другую
тяжелей банкирочной...
Встал, селедками торгуя,
на углу у Кирочной.

Это — жертвы.

Герои — матрос, рабочий, железнодорожник, красноармеец:

То, что знамя красное рдеется,—
дело руки красногвардейца.

У меня этой папки нет. Сохранилась ли она у кого-нибудь?

Эта папка развилась в будущем во весь революционный плакат. Для нас — главным образом в «Окна сатиры РОСТА».

Окна РОСТА — фантастическая вещь. Это обслуживание горстью художников, вручную, стопятидесятимиллионного народища.

Это телеграфные вести, моментально переделанные в плакат, это декреты, сейчас же распубликованные частушкой.

Эстрадный характер поэзии, «заборный» характер — это не только отсутствие бумаги, это бешеный темп революции, за которым не могла угнаться печатная техника.

Это новая форма, введенная непосредственно жизнью. Это огромные (постепенно перешедшие на размножение трафаретом) листы, развешиваемые по вокзалам, фронтовым агитпунктам, огромным витринам пустых магазинов.

Это те плакаты, которые перед боем смотрели красноармейцы, идущие в атаку, идущие не с молитвой, а с распевом частущек. Этот тот «изустный период российской литературы», на который сейчас пофыркивают и от которого отплевываются всякие Лежневы.

Я помню замирание этой работы.

Пришел расклейщик, толстенький Михайлов, и сообщил:

— У Елисеева запрещают вывешивать — там теперь магазин открывается.

И долго еще виднелись по Москве дамские головки и текст киноафиш, выделанный нашими ростинскими трафаретчиками.

О качестве работы судите сами. Количество ее было непомерно. У меня комната на Лубянском проезде; я работал в ней часов до двух ночи и ложился спать, подложив под голову не подушку, а простое полено,— это для того, чтобы не проспать и успеть вовремя обвести тушью ресницы разным Юденичам и Деникиным. Вся эта работа, кроме одиноких листов в Музее революции, конечно, погибла. Эти подписи делались в подавляющем количестве мною. Отдельные подписи О. Брика (о картошке: «Товарищи, очень неприятно: на картошке появились пятна»), Риты Райт (о прививке оспы) и Вольпина.

Было много у меня и хороших и популярных стихов — они не вошли ни в одно собрание сочинений.

Например:

Мчит Пилсудский, пыль столбом,
звон идет от марша.
Разобьется глупым лбом
об коммуну маршал.

Или:

Тот, кто уголь спер — и шасть,
всех бандитов гаже:
все равно, что обокрасть
самого себя же... и т. д.

Или:

Побывал у Дутова,
Матушки!
Отпустили вздутого,
Батюшки!.. и т. д.

Или:

Подходи, рабочий, обсудим дай-ка,
Что это за вещь такая — «Гайка»... и т. д.

(Нормализация гайки)

И бесконечное количество лозунгов:

На польский фронт, под винтовку мигом,
Если быть не хотите под польским игом.

Или:

Украинцев и русских клич один:
Да не будет пан над рабочим господин!

Или:

Чтоб не было брюхо порожненьким,
Помогай железнодорожникам.

Или:

Но паразиты никогда.

Это на тему о борьбе с вошью. И т. д., и т. д., и т. д.

Меня эстеты часто винят в принижении поэтических качеств стиха. Впрочем, наплевать на эстетов.

Нас, лефов, часто упрекают в непонятности массе. Может быть, остальные понятнее, но я не имел случая сравнить и убедиться. Ни Алексей Толстой, ни

Пантелеймон Романов, ни даже Клычков никаких подписей мне не давали. Возможно, они собирали ниточки для будущих эпических полотен.

«*Мистерию-буфф*» я написал за месяц до первой Октябрьской годовщины.

В числе других на первом чтении были и Луначарский и Мейерхольд.

Отзывались роскошно.

Окончательно утвердил хорошее мнение шофер Анатолия Васильевича, который слушал тоже и подтвердил, что ему понятно и до масс дойдет.

Чего же еще?

А еще вот чего:

«Мистерия» была прочитана в комиссии праздников и, конечно, немедленно подтверждена к постановке. Еще бы! При всех ее недостатках она достаточно революционна, отличалась от всех репертуаров.

Но пьесе нужен театр.

Театра не находилось. Насквозь забиты Макбетами. Предоставили нам цирк, разбитый и разломанный митингами.

Затем и цирк завтео М. Ф. Андреева предписала отобрать.

Я никогда не видел Анатолия Васильевича кричащим, но тут рассвирепел и он.

Через минуту я уже волочил бумажку с печатью насчет палок и насчет колес.

Дали Музыкальную драму.

Актеров, конечно, взяли сборных.

Аппарат театра мешал во всем, в чем и можно и нельзя. Закрывал входы и запирал гвозди.

Даже отпечатанный экземпляр «Мистерии-буфф» запретили выставить на своем, овеянном искусством и традициями, прилавке.

Только в самый день спектакля принесли афиши — и то нераскрашенный контур — и тут же заявили, что клеить никому не велено.

Я раскрасил афишу от руки.

Наша прислуга Тоня шла с афишами и с обойными гвоздочками по Невскому и — где влезал гвоздь — приколачивала тотчас же срываемую ветром афишу.

И наконец в самый вечер один за другим стали пропадать актеры.

Пришлось мне самому на скорую руку играть и «Человека просто», и «Мафусаила», и кого-то из чертей.

А через день «Мистерию» разобрали, и опять на радость акам занудили Макбеты. Еще бы! Сама Андреева играла саму Леди. Это вам не Мафусаил!

По предложению О. Д. Каменевой, я перекинулся с «Мистерией» в Москву.

Читал в каком-то театральном ареопаге для самого Комиссаржевского.

Сам послушал, сказал, что превосходно, и через несколько дней... сбежал в Париж.

Тогда за «Мистерию» вступился театральный отдел, во главе которого встал Мейерхольд.

Мейерхольд решил ставить «Мистерию» снова.

Я осовременил текст.

В нетопленных коридорах и фойе Первого театра РСФСР шли бесконечные репетиции.

В конце всех репетиций пришла бумага — «ввиду огромных затрат и вредоносности пьесы, таковую прекратить».

Я вывесил афишу, в которой созывал в холодный театр товарищей из ЦК и МК, из Рабкрина.

Я читал «Мистерию» с подъемом, с которым обязан читать тот, кому надо не только разогреть аудиторию, но и разогреться самому, чтобы не замерзнуть.

Дошло.

Под конец чтения один из присутствующих работников Моссовета (почему-то он сидел со скрипкой) заиграл «Интернационал» — и замерзший театр пел без всякого праздника.

Результат «закрытия» был самый неожиданный — собрание приняло резолюцию, требующую постановки «Мистерии» в Большом театре.

Словом — репетиции продолжались.

Парадный спектакль, опять приуроченный к годовщине, был готов.

И вот накануне приходит новая бумажка, предписывающая снять «Мистерию» с постановки, и по театру

РСФСР развесили афиши какого-то пошлейшего юбилейного концерта.

Немедленно Мейерхольд, я и ячейка театра двинулись в МК. Выяснилось, что кто-то обозвал «Мистерию» балаганом, не соответствующим торжественному дню, и кто-то обиделся на высмеивание Толстого (любопытно, что свое негодование на легкомысленное отношение к Толстому высказал мне в антракте первого спектакля и Дуров).

Была назначена комиссия под председательством Драудина. Ночью я читал «Мистерию» комиссии. Драудин, которому, очевидно, незачем старые литтрадиции, становился постепенно на сторону вещи и под конец зашагал по комнате, в нервах говоря одно слово:

— Дуры, дуры, дуры!

Это по адресу запретивших пьесу.

«Мистерия-буфф» шла у Мейерхольда сто раз. И три раза феерическим зрелищем на немецком языке в цирке, в дни Третьего конгресса Коминтерна.

И это зрелище разобрали на третий день — заправилы цирка решили, что лошади застоялись.

На фоне идущей «Мистерии» продолжалась моя борьба за нее.

Много месяцев я пытался получить свою построчную плату, но мне возвращали заявление с надписями или с устной резолюцией:

— Не платить за такую дрянь считаю своей заслугой.

После двух судов и это наконец разрешилось уже в Наркомтруде у т. Шмидта, и я вез домой муку, крупу и сахар — эквивалент строк.

Есть одна распространеннейшая клевета — де эти лефы обнимаются с революцией постольку, поскольку им легче протаскивать сквозь печать к полновымьим кассам свои произведеньица.

Сухой перечень моих боев за «Мистерию» достаточно опровергнет этот вздор.

То же было и с «150 000 000», и с «Про это», и с другими стихами. Трудностей не меньше.

Непосредственная трудность борьбы со старьем,

характеризующая жизнь революционного писателя до революции, заменилась наследством этого старья — эстетической косностью. Конечно, с тем прекрасным коррективом, что в стране революции в конечном итоге побеждает не косность, а новая левая революционная вещь.

Но глотку, хватку и энергию иметь надо.

В июне этого года я поехал читать стихи в Сталино. Этот растущий город омываем железными дорогами. Станций семь подходят к нему, но каждая не ближе чем на десять — пятнадцать верст.

После стихов я возвращался мимо отбросных гор через черные поля. Не доезжая Артемовска, лопнула одна камера, проезжая Артемовск, другая. Шофер снял покрышки и поехал, подпрыгивая на голом железе колес.

Я первый раз видел, чтобы так насиловали технику.

С естественной тревогой я спросил шофера:

— Что вы делаете, товарищ?!

Шофер отвечал спокойно:

— Мы не буржуи, мы как-нибудь, по-нашему, по-советскому!

У нас к искусству часто встречается такое шоферское отношение.

— Какие там лефы! Где уж нам уж...

— Нам по-простому, по-советскому.

Наша победа не в опрощении, а в охвате всей сложнейшей культуры.

Меньше ахрров — больше индустриализации.

[*1927*]

РАСШИРЕНИЕ СЛОВЕСНОЙ БАЗЫ

До нас привыкли делить организованные слова на «прозу» и «стихи». Эти два понятия считались основными литературными категориями. Человек, «это» производящий, назывался «автором», авторы делились на поэтов и прозаиков, остальные люди были читатели, а автор с читателем связывался книгой. Читатели за книги платили деньги.

Еще были,— которые вертелись около книги, протаскивали ее или не пускали, набивали книге цену,— это критика.

Революция перепутала простенькую литературную систему.

Проза уничтожилась из-за отсутствия времени на писание и читание, из-за недоверия к выдуманному и бледности выдумки рядом с жизнью. Появились стихи, которые никто не печатал, потому что не было бумаги, за книги не платили никаких денег, но книги иногда печатались на вышедших из употребления деньгах, слава пишущих авторов заменилась славой безымянных писем и документов, хищную критику пыталось заменить организованное распределение Центропечатей, связь с читателем через книгу стала связью голосовой, лилась через эстраду.

Организация хозяйства, поднятие его до довоенных норм, привела людей мыслящих попросту, по аналогиям, к мысли ввести старые нормы и в нашу культурную работу.

Ленинградская «Звезда» в печальное начало свое с алексейтолстовской редакцией заявляла приблизительно так:

«Мы возобновляем традицию толстого журнала, прерванную революцией».

Мы, лефы, видим в революции не перерыв традиций, а силу, уничтожающую эти традиции вместе со всеми прочими старыми строями.

К сожалению, и литература десятилетия, подытоживаемая к юбилею, воронско-полонско-лежневскими критиками рассматривается с этой самой традиционной точки (насиженной мухами истории).

Расправясь еще в прошлогодней статье («Красная новь» — «Дело о трупе»; правда, труп уже вынесли, только не Лефа, а лежневский) с целым пятилетием советской литературы, пренебрежительно обозвав его «изустным периодом», Лежнев в обзорной статье юбилейного номера «Известий» просто опускает лефовские фамилии (Асеев, Третьяков, Каменский).

Виноваты лефовцы, очевидно, не фамилиями,— фамилии у нас красивые (кто поспорит, например, с фамилией Маяковский, разве что Луначарский). Не в фамилиях дело — работой, очевидно, не угодили.

Расшифруем Лежнева — он, по-видимому, хочет сказать:

1. В литературе есть или поэзия или проза. Для чего же Леф делает лозунги? Таковой литературной формы не существовало. Лозунги в книгах рассылать нельзя, лозунги полным приложением к «Огоньку» не пустишь, лозунги не покупают и не читают, а критикуют их не пером, а оружием. Так как мне с вами нечего делать, то в наказание вы не войдете ни в какую историю литературы.

2. Литература — то, что печатается книгой и читается в комнате. Так как в моей комнате было холодно и Бухарин предлагал иметь на дом хотя бы всего одно общее, отапливаемое помещение, то я, комнатный обыватель, вас и не читал. А то, что вас ежедневно слушали на рабочих, красноармейских собраниях, то эта форма общения никаким литературным учебником не предусмотрена. Поэтому вы и есть не литература, а изустные.

3. Для критика литература — вещь, которую можно критиковать. Для этого книгу надо принести домой, подчеркнуть и выписать и высказать свое мнение. А если нечего приносить, то нечего критиковать, а если нечего критиковать, то это и не литература. Я вам не дворник, чтобы бегать по аудиториям. И где такая критика, которая могла бы учесть влияние непосредственного слова на аудиторию?! Все писатели зарождались в гимназиях, а сколько рабкоров и писателей провинции стали работать после непосредственного разговора с вами — это не мое дело.

Поэтому лефов лучше замалчивать.

Замалчивать — это значит орать: «Эстрадники, дяди Михеи, жулики, правила стихосложения сбондили!»

Успокойтесь, лежневы.

Мы не хотели вас огорчить. Все неприятности произошли оттого, что революцию не специально для вас делали. Правда, ее делали и не для нас, вернее, не только для нас, но зато мы работали только для революции.

Это революция говорила: живо, не размусоливайте, надо не говорить, а выступать, короче, сконденсируйте вашу мысль в лозунг!

Это революция говорила: холодные квартиры пусты, книги — не лучшее топливо. Квартиры сегодня на колесах теплушек, жильцы греются на митингах, и если у вас есть стихи, то можете получить слово в общем порядке ведения собрания.

Это революция говорила: поменьше кустарей,— мы не так богаты, чтобы сначала наделывать и потом критиковать. Больше плана. А если есть какие непорядки, то заявите, куда следует. И мы заявляли друг другу и вам об этих непорядках в ночи диспутов, разговоров и по редакциям, и по заводам, и по кафе, в ночи и дни революции, давшие результатом лефовскую установку и терминологию (социальный заказ, производственное искусство и т. д.), лефовство прославилось, и не имея автора. Всю эту работу мы тоже зачисляем в литературный актив десятилетия.

Мы поняли и прокричали, что литература — это обработка слова, что время каждому поэту голосом своего

класса диктует форму этой обработки, что статья рабкора и «Евгений Онегин» литературно равны, и что сегодняшний лозунг выше вчерашней «Войны и мира», и что в пределах литературы одного класса есть только разница квалификаций, а не разница возвышенных и низменных жанров.

Может быть, правильное для первых, бедных материально, лет революции неприменимо и никчемно сейчас, когда есть бумага, есть станки.

Нет, революция — это не перерыв традиции.

Революция не аннулировала ни одного своего завоевания. Она увеличила силу завоевания материальными и техническими силами. Книга не уничтожит трибуны. Книга уже уничтожила в свое время рукопись. Рукопись — только начало книги. Трибуну, эстраду — продолжит, расширит радио. Радио — вот дальнейшее (одно из) продвижение слова, лозунга, поэзии. Поэзия перестала быть только тем, что видимо глазами. Революция дала слышимое слово, слышимую поэзию. Счастье небольшого кружка слушавших Пушкина сегодня привалило всему миру.

Это слово становится ежедневно нужнее. Повышение нашей культуры, отстраняя изобразительные (плакатные), эмоциональные (музыка) прикрасы, гипнотически покоряющие некультурного, придает растущее значение простому, экономному слову. Я рад был видеть на Советской площади ряд верстовых столбов времени, на которых просто перечислялись факты и даты десятилетия. Если бы надписи эти были сделаннее (нами) и запоминаемее — они стали бы литературными памятниками. «Жизнь искусства», сравнивая кинокартину «Поэт и царь» с литмонтажем Яхонтова — «Пушкин», отдает предпочтение Яхонтову. Это радостная писателям весть: дешевое слово, просто произносимое слово побило дорогое и оборудованнейшее киноискусство.

Литературные критики потеряют свои, характеризующие их черты дилетантизма. Критику придется коечто знать. Он должен будет знать законы радиослышимости, должен будет уметь критиковать не опертый на диафрагму голос, признавать серьезным *литературным* минусом скверный тембр голоса.

Тогда не может быть места глупым, чуть ли не с упреком произносимым словам полонских:

«Разве он поэт?! Он просто хорошо читает!»

Будут говорить: «Он поэт *потому*, что хорошо читает».

Но ведь это актерство!

Нет, хорошесть авторской читки не в актерстве. В. И. Качалов читает лучше меня, но он не может прочесть так, как я.

В. И. читает:

> Но я ему —
>
> на самовар!

Дескать, бери самовар (из моего «Солнца»).

А я читаю:

> Но я ему...
>
> (на самовар)

(указывая на самовар). Слово «указываю» пропущено для установки на разговорную речь. Это грубый пример. Но в каждом стихе сотни тончайших ритмических, размеренных и др. *действующих* особенностей,— никем, кроме самого мастера, и ничем, кроме голоса, не передаваемых. Словесное мастерство перестроилось, должны подумать о себе и критики.

Критик-социолог должен из отделов печати направлять редактора. Когда напишут, критиковать поздно. Критик-формалист должен вести работу в наших вузах, изучающих словесное мастерство. Критик-физиолог должен измерять на эстраде пульс и голос по радио, но также заботиться об улучшении физической породы поэтов.

Лежневы, скидывайте визитку, покупайте прозодежду!

Я не голосую против книги. Но я требую пятнадцать минут на радио. Я требую, громче чем скрипачи, права на граммофонную пластинку. Я считаю правильным, чтобы к праздникам не только помещались стихи, но и вызывались читатели, чтецы, раб-читы для обучения их чтению с авторского голоса.

[*1927*]

«ВАС НЕ ПОНИМАЮТ РАБОЧИЕ И КРЕСТЬЯНЕ»

Я еще не видал, чтобы кто-нибудь хвастался так: «Какой я умный — арифметику не понимаю, французский не понимаю, грамматику не понимаю!»

Но веселый клич:

«Я не понимаю футуристов» — несется пятнадцать лет, затихает и снова гремит возбужденно и радостно.

На этом кличе люди строили себе карьеру, делали сборы, становились вождями целых течений.

Если бы всё так называемое левое искусство строилось с простым расчетом не быть никому понятным (заклинания, считалки и т. п.),— понять эту вещь и поставить ее на определенное историко-литературное место нетрудно.

Понял, что бьют на непонятность, пришпилил ярлык и забыл.

Простое: «Мы не понимаем!» — это не приговор.

Приговором было бы: «Мы поняли, что это страшная ерунда!» — и дальше нараспев и наизусть десятки звонких примеров.

Этого нет.

Идет демагогия и спекуляция на непонятности.

Способы этой демагогии, гримирующиеся под серьезность, многоразличны.

Смотрите некоторые.

«Искусство для немногих, книга для немногих нам не нужны!

Да или нет?»

И да и нет.

Если книга рассчитана на немногих, с тем чтобы быть исключительно предметом потребления этих немногих, и вне этого потребления функций не имеет,— она не нужна.

Пример — сонеты Абрама Эфроса, монография о Собинове и т. д.

Если книга адресована к немногим так, как адресуется энергия Волховстроя немногим передаточным подстанциям, с тем чтобы эти подстанции разносили переработанную энергию по электрическим лампочкам,— такая книга нужна.

Эти книги адресуются немногим, но не потребителям, а производителям.

Это семена и каркасы массового искусства.

Пример — стихи В. Хлебникова. Понятные вначале только семерым товарищам-футуристам, они десятилетие заряжали многочислие поэтов, а сейчас даже академия хочет угробить их изданием как образец классического стиха.

«Советское, пролетарское, настоящее искусство должно быть понятно широким массам.

Да или нет?»

И да и нет.

Да, но с коррективом на время и на пропаганду. Искусство не рождается массовым, оно массовым становится в результате суммы усилий: критического разбора для установки прочности и наличия пользы, организованное продвижение аппаратами партии и власти в случае обнаружения этой самой пользы, своевременность продвижения книги в массу, соответствие поставленного книгой вопроса со зрелостью этих вопросов в массе. Чем лучше книга, тем больше она опережает события.

Так, стих против войны, за который вас в 1914 году могли разорвать одураченные «патриотами» массы, в 1916 году гремел откровением. И наоборот.

Стих Брюсова:

Неужели вы близки,
К исполнению близки,
Мечты моей юности,—
И в древний Царьград,
Там, где дремлют гаремы,
Где грустят одалиски,
Войдут легионы европейских солдат...

вызывавший слезы прапорщического умиления, в семнадцатом году был издевательством.

Разве былая массовость «Отченаша» оправдывала его право на существование?

Массовость — это итог нашей борьбы, а не рубашка, в которой родятся счастливые книги какого-нибудь литературного гения.

Понятность книги надо уметь организовывать.

«Классики — Пушкин, Толстой — понятны массам. Да или нет?»

И да и нет.

Пушкин был понятен *целиком* только своему классу, тому обществу, языком которого он говорил, тому обществу, понятиями и эмоциями которого он оперировал.

Это были пятьдесят — сто тысяч романтических воздыхателей, свободолюбивых гвардейцев, учителей гимназий, барышень из особняков, поэтов и критиков и т. д., то есть те, кто составлял читательскую массу того времени.

Понимала ли Пушкина крестьянская масса его времени,— неизвестно, по маленькой причине — неумению ее читать.

Мы ликвидируем это неумение, но даже у нас газетчики жалуются, что грамотный крестьянин еще не понимает фразы, в которой два отрицания, например: «Я не могу не сказать, что...»

Где же ему было понимать и где же и сейчас понять длиннейшие объиностраненные периоды «Евгения Онегина»:

Бранил Гомера, Феокрита,
Зато читал Адама Смита... и т. д.

Сейчас всем понятны только простейшие и скучнейшие сказки о Салтанах да о рыбаках и рыбках.

Все рабочие и крестьяне поймут всего Пушкина (дело нехитрое), и поймут его так же, как понимаем мы, лефовцы: прекраснейший, гениальнейший, величайший выразитель поэзией своего времени.

Поняв, бросят читать и отдадут истории литературы. И Пушкина будут изучать и знать только те, кто специально интересуется им в общем учебном плане.

Чтивом советских масс — классики не будут.

Будут нынешние и завтрашние поэты.

В анкете о Толстом («Огонек») Н. К. Крупская приводит слова комсомольца, вернувшего со скукой «Войну и мир»:

«Такие вещи можно читать, только развалясь на диване».

Первые читатели Пушкина говорили:

«Читать этого Пушкина нельзя, скулы болят».

Завтрашняя всепонятность Пушкина будет венцом столетнего долбления и зубрежки.

Слова о сегодняшней всехной понятности Пушкина— это полемический прием, направленный против нас, это, к сожалению, комплимент, ненужный ни Пушкину, ни нам. Это бессмысленные слова какой-то своеобразной пушкинской молитвы.

«Если вы понятны, где ваши тиражи?»

Вопрос, повторяемый всеми, кто количеством проданных экземпляров измеряет близость и нужность книги рабочему и крестьянину.

Не распространились? О чем говорить! Равняйтесь на «Новый мир» и на Зощенку.

Вопрос о распространении наших книг — это вопрос о покупательной способности тех групп, на которые книга рассчитана.

Наш чтец — это вузовская молодежь, это рабочая и крестьянская комсомолия, рабкор и начинающий писатель, по существу своей работы обязанный следить за многочисленными группировками нашей культуры.

Это наименее обеспеченный чтец.

Я получил недавно письмо от одного новочеркасского вузовца. Письмо со вложением,— конверт, сделанный из «Лефа» и полученный в придачу к соленым огурцам.

Вузовец писал:

«Я два года мечтал подписаться на «Леф» — он нам по цене недоступен. Наконец получил даром».

Вот почему нас не радуют тиражи двухрублевых томов. Нам подозрителен их покупатель.

Временный выход — покупка библиотеками.

Но здесь нужно организованное продвижение книги соответствующими органами, понявшими нужность этой книги.

Но вопрос о нас — еще дискуссионный. Нас не пущают полонские-воронские авторитетами двухрублевых тиражей.

«Но почему вас не читают в библиотеках?»

«Вас купят, если будет массовый спрос».

Так говорят библиотекари.

В Ленинграде в клубе на Путиловском заводе я читал мое «Хорошо». После чтения — разговор.

Одна из библиотекарш радостно кричала из рядов, подкрепляя свою ненависть к нашей литературе:

— Ага, ага! А вас никто не читает, никто не спрашивает! Вот вам, вот вам!

Ей отвечал меланхолический басок из другого ряда:

— Покупала бы — читали бы.

Я спрашиваю библиотекаршу:

— А вы рекомендуете книгу читателю? Объясняете нужность ее прочтения, делаете первый толчок к читательской любви?

Библиотекарша отвечала с достоинством, но обидчиво:

— Нет, конечно. У меня свободно берут любую книгу.

Тот же бас опротестовывает учительшу:

— Врет она! Она Каверина читать советует.

Я думаю, что нам не нужны такие библиотекари, которые являются хладнокровными регистраторами входящих и исходящих книг.

Ни один рабочий не разберется сейчас в шести-семи тысячах зарегистрированных федерацией писателях.

Библиотекарь должен быть агитатором-пропагандистом коммунистической, революционной, нужной книги.

Библиотекаршу-агитатора я видел в Баку. Библиотекарша работала со второй ступенью. Учащиеся от чте-

ния моих стихов резко отказывались. Библиотекарша сделала из разных стихов октябрьский литмонтаж и разучила его с чтецами чуть не насильно.

Вчитавшись, стали читать с удовольствием. После чтения стали отказываться от элементарных стихов.

«Чтение сложных вещей,— говорит библиотекарша,— не только доставило удовольствие, а повысило культурный уровень».

У нас хвастаются — литература расцвела садом.

Нужно, чтоб это дело не стало Садовой-Самотечной.

Нужно ввести в наши русла вкус — вести его по Садовой без затеков в Собачьи переулки. Меньше самотека.

Вкус приемщика (библиотекаря тоже) должен быть подчинен плану.

Ю. М. Стеклов часто морщился на приносимые мной в «Известия» стихи:

— Что-то они мне не нравятся.

Думаю, что я отвечал правильно:

— Хорошо, что я пишу не для вас, а для рабочей молодежи, читающей «Известия».

Самый трудный стих, комментируемый двумя-тремя вводными фразами (что — к чему), становится интересен, понятен.

Мне часто приходится по роду своей разъездной чтецкой работы встречаться лицом к лицу с потребителем.

Картина платных публичных выступлений тоже показательна: пустые первые дорогие ряды — расхватанные входные стоячие и галерка.

Вспомним, что расхватывать билеты наших народных Гельцер, Собиновых и других начинают с первых — душку виднее.

Если кто и займет на моем чтении перворядный билет, то именно он кричит:

— Вас не понимают рабочие и крестьяне!

Я читал крестьянам в Ливадийском дворце. Я читал за последний месяц в бакинских доках, на бакинском заводе им. Шмидта, в клубе Шаумяна, в рабочем клубе Тифлиса, читал, взлезши на токарный станок, в обеденный перерыв, под затихающее верещание машины.

Приведу одну из многих завкомовских справок:

Дана сия от заводского комитета Закавказского металлического завода имени «Лейтенанта Шмидта» тов. Маяковскому Владимиру Владимировичу в том, что сего числа он выступил в цеху перед рабочей аудиторией со своими произведениями.

По окончании читки тов. Маяковский обратился к рабочим с просьбой высказать свои впечатления и степень усвояемости, для чего предложено было голосование, показавшее полное их понимание, так как «за» голосовали все, за исключением одного, который заявил, что, слушая самого автора, ему яснее становятся его произведения, чем когда он их читал сам.

Присутствовало — 800 человек.

Этот один — бухгалтер.

Можно обойтись и без справок, но ведь бюрократизм — тоже литература. Еще и распространеннее нашей.

[*1928*]

СТИХИ С ПРИМЕЧАНИЯМИ

Уважаемый Владимир Владимыч,

Если прилагаемые стихи для «Нового Лефа» подходят, не откажите их напечатать.

Не то укажите недостатки — буду очень благодарен.

Для ответа прилагаю 8-копеечную марку.

С приветом *Л. Томашпольский*

Мой адрес: г. Харьков, Толкачевская ул., 5 ДПС, корпус № 11, комната № 288, студенту ИНХ Л. Томашпольскому.

НОЧЬ У ДУНАЯ

Мягко с лапы на лапу ступая,
Грузная, как автобу́с,
Тащит ночь к берегам Дуная
Свою лунную грусть.
Ночи дела нет никакого
Ни до каких политик.
Вот оскорбительный звон подковий
Из тишины вытек.
Трудно лунеть при таком отношении —
Луна будто обваренная.
И вот в это буржуазное окружение
Вдруг выстрел ударил...
Тихо, успокойтесь!
                    Никакой дрожи!
Ничего не попишешь —
                        граница.
Спрячьте, луна, вашу милую рожу!
За дальнейшее кто поручи́тся?..
Бабахнуло снова где-то ликующе,
А потом сразу — симфонией.

Через Дунаево синее туловище
Ночь поползла в агонии.
Так и удрала,
звезд мелочье
По дороге растеривая...
...Больше еще говорить о чем?
— Трудно ночам в Эсэсэрии.

МЕЧТЫ О «ФИАТЕ»

Под окном прошуршал «фиат»,
У «фиата» глаза горят.
Вот бы мне да такой вольтаж
В этот жилищный мой гараж!..
Пауки по углам и тьма —
Моего ли дело ума?
Льется с неба черная тушь,
Полюбуйтесь-ка — тоже «душ»!
Наверно, часа с три
Я гляжу на противный «стрит»,
Не пройдет ли еще «фиат» —
У «фиата» глаза горят...
Подожду и еще час,
А потом разозлюсь и... раз!
Миллионами киловатт
Засверкаю сам, как «фиат».

В редакцию «Нового Лефа» массой идут «хорошие» стихи.

«Новый Леф» их не печатает и печатать не будет.

Мы помещаем стихотворение (очевидно, молодого) товарища Томашпольского не потому, что оно отвлеченно «хорошее», пришлось кому-то на вкус.

Нет.

Печатаем два стиха образчиком того —

— что в этом стихе есть лефовского,

— чего лефовского в этом стихе нет.

Хорошо, по-лефовски:

1. Ощущение социального заказа, внесшего злободневность, сегодняшность в лирическое состояние автора и читателя.

Есть ощущение лозунга — «хочешь мира, готовься к войне».

Есть ощущение лозунга — «автомобиль не прихоть, а культурная потребность».

2. Тема развивается на неожиданностях (мечты о фиате), «улица» становится «стритом», вывод не каждый ждет — «засверкаю сам, как фиат».

Эта не бывшая в употреблении неожиданность на протяжении всего стиха держит, не выпускает ваше внимание, агитируя за тему.

3. Частью выкинут общепринятый поэтический язык и введен говор быта, разговор улицы, слова газеты: «ничего не поймешь», в «буржуазном окружении» и т. п.

4. Истертые вещи вечного поэтического обихода, оживленные новыми, близкими нам определениями, выявлены через современность.

Старый поэт, определяя автобус, скажет:

«Автобус, тяжелый как ночь».

Новый говорит:

«(Ночь) грузная, как автобус».

Старый скажет:

«Мелочь (деньга) как звезды (сияла, что ли)».

Новый говорит:

«Звезд мелочье»,

определяя неведомую звезду через знакомую серебряную монету, близкую к звезде и блеском и форматом.

5. Приближение тревоги, возможность борьбы — взяты оптимистически.

«Бабахнуло... ликующе».

Плохо, не по-лефовски:

1. Смутное ощущение социального заказа не расшифровано в советскую злободневность.

Выстрел на румынской границе надо, не снижая квалификации стиха, связать с траурной годовщиной захвата боярами Бессарабии.

Расплывчатую мечту о «фиате» надо конкретизировать на работе и заданиях Автодора.

Надо, чтоб стих стал активным, чтоб он агитировал незамазанно.

2. Нет достаточного расчета на применение (чтение, исполнение).

«Луна будто обваренная» — не читается.

Лучше:

Луна —
будто обваренная,

Вместо:

Полюбуйтесь-ка — тоже «душ»,—

получается:

Полюбуйтесь-ка то — жидуш.

Вместо:

Засверкаю сам, как «фиат»,—

получается:

Засверкаю самка «фиат».

А самец?

3. Нет выбора незаменимых слов. Почему «фиат»? Нужна ли нам именно эта марка? Что говорят в Автодоре?

Бабахнуло снова где-то (?) ликующе.

Где именно?

Указание места (одна из возможностей), давая незаменимое слово, притягивает к нему массу других, не бывших в поэтическом употреблении, дающих новую возможность поэтической обработки.

Легко поэтому, и незаметно поэтому, и не войдет в голову поэтому, и не удержит идеи — рифма:

отношение — окружение.

Можно и «облегчение», и «орошение», и «оповещение», и «обличение».

А например, на «Барановичи» или «Бобруйск» не всякое слово полезет.

Надо найти для примера:

Боба-пончик, мальчик русский,
восемь лет прожил в Бобруйске.

4. Не совсем перетерто и вычищено старое поэтическое оружие — «свою лунную грусть», «симфонии — агонии» и т. п.

Уже столько без вас насимфонили, что не продохнуть!

5. Газетный уличный язык в лирическом окружении эстетизируется и из провода для передачи чувства — мысли — идеи становится самодовлеющей побрякушкой. Нельзя отрывать вещь от ее назначения. Это путь к музейщине.

Сегодня — ближе к газете, статье, публицистике.

Вывод

Стихотворение должно иметь в себе полный политический идейный заряд.

Надо, чтоб этот заряд несся по всей новейшей технике, обгоняя прошлые стрелятельные возможности.

Я лично по двум жанровым картинам проверяю свои стихи.

Если встанут из гробов все поэты, они должны сказать: у нас таких стихов не было, и не знали, и не умели.

Если встанет из гроба прошлое — белые и реставрация, мой стих должны найти и уничтожить за полную для белых вредность.

Пропорция этих моментов — пропорция качеств стиха.

«Леф» не печатает просто «хороших» стихов.

Нас интересует поэтическое культурное производство. Изобретение.

Дальнейшие вещи по лефовскому стандарту — в толщь и в ширь газет и журналов.

Товарищи, шлите новые стихи «Новому Лефу»!

[*1928*]

ПИСЬМО РАВИЧА И РАВИЧУ

Уважаемый т. Маяковский!

Решаюсь вам написать письмо. В этом рассказе я описываю действительную жизнь мою и моих товарищей. Разница в том, что здесь я описываю человека уже более взрослого — лет тридцати, а мне 20. Кроме этого, все описываемое правда. Посылаю вам потому, что свой первый стих написал, прочитавши ваши книги. Сам я не из Ленинграда.

Я не ручаюсь, что посылаемый мною рассказ может быть напечатан в вашем журнале, но прошу вас мне лично написать письмо об ошибках, за что буду очень благодарен.

С приветом *Л. Равич.*

БЕЗРАБОТНЫЙ

(Из дневника безработного)

Голос толпы, как труба...
Длинная, длинная очередь.
И тянутся к бирже труда
Хмурые чернорабочие.

Замызганный каменный пол.
Скамейки. На них вповалку
Женский и мужеский пол,
В шапках и полушалках.

Застыли люди иль спят?
Какая коса их скосила?..
Черна от бровей до пят,
Черна рабочая сила...



В. Маяковский
Фото. 1929 г.

С лопатами ждут копачи,
Глядят лесорубы хмуро.
И в тесном углу молчит
Белая кисть штукатура.

А где-то сопит весна,
И воздух гнилой топорщится...
Встает от пьяного сна
Веселая Фенька уборщица.

И Фенька тащит меня,
Рыгая капустой и водкой...
Но вдруг толпа загудела, звеня,
У грязной перегородки.

Тре-бо-ва-ние пришло...
Сто человек на работу.
И стало как будто светло,
И жизнь стала в охоту...

Толпа зашумела, как дуб,
И выросли руки, как сучья,
На плотника лез лесоруб,
Копальщики перли, как тучи.

И карточки зрели в руках,
И ширился гул безработных...
Волна волновалась, пока
Не набрали полную сотню.

В счастливцах вспыхнул огонь,
В глазах наливалась настойка,
Сила сочилась в ладонь,
Ушли они стадом на стройку.

А где-то глухие часы
На башне высокой завыли.
Все ушли, как голодные псы,
И биржу труда закрыли.

Улица так и гудит.
А вечер над крышами гордый.
Мы с Фенькой пошли бродить
От нечего делать по городу.

В карманах у нас ни боба.
Ей шамать охота с похмелья.
А там на панелях гульба —
Растратчикам пир и веселье...

Водят дамы собак на цепке,
И собаки, как дамы, толсты,
И парень в новенькой кепке
Покупает девчонке цветы.

А Фенька моя пьяна...
Я чую, что девка тает.
Для других пахнет весна,
А для нас она воняет.

Между прочим, подходит ночь.
На руке моей виснет Фенька,
Ей от голода стало невмочь,—
Мы присели на камень ступеньки.

Эх, пошамать бы рыбы теперь!
Аж во рту стало нудно и сухо.
И ворчит, как дремучий зверь,
Мое неуемное брюхо.

Эх, на поясе сколько дыр
Я сегодня гвоздем продырявил!
Над бульваром вечерний дым —
Там поют больные лярвы.

Закусила Фенька губу.
Отодвинулась. Стало ей тесно.
И зовет ее на гульбу
Отдаленная пьяная песня.

Я за нею в потемки пошел,
Проводил ее до бульвара.
Будто просо в дырявый мешок,
В нем насыпаны пьяные шмары.

Покупают их мясо за деньги
Люди, гнилые, как пни.
И голодная добрая Фенька
Потеряет хорошие дни...

Я ушел в темноту бездорожья,
Видел Фенькины угли-глаза.
Я видал, какой-то прохожий
Ее грубо за руку взял.

И такая жальба за подругу,
Ее глаз мне стало жаль.
Я за пазуху сунул руку,
Но не нашел ножа.

Давеча продал я ножик —
Хлеба купил, папирос...
Оглянулся... пропал прохожий
И Феньку с собою увез.

Я долго по улицам шлялся,
Горела моя голова.
Запела цыганским вальсом
И слюни пускала Нева...

А где-то гремящие трубы
Запели на сто голосов,
Как будто вошли лесорубы
В чубатые чащи лесов.

А в тумане пегом и диком,
Где глохнет ветровый свист,
Стоит Петька Великий
Безработный кавалерист.

И дремлют заржавленной болью
Оскаленные стены дворца...
. . . .
Неужели те годы уплыли
И растаяли песни свинца?

Да... Теперь мне, пожалуй, за тридцать,
Чуб мой стал понемногу седым,
Но тогда было радостно биться
Даже самым простым рядовым.

Революции дал я немного.
Но гореть за нее хорошо.
С военкомом одной дорогой
Я в шинели растрепанной шел.

И в холодные дымные ночи,
Когда песня сердцу — сестра,
Я в отряде — простой наводчик —
С пулеметом стоял у костра.

Мне мерещится шум барабана
В духоте ночлежных ночей.
Я люблю, когда старая рана
В непогоду болит на плече.

Вспоминаю былое горение.
Эти ночи ко мне не придут...
Эх, добряга ты, ветер весенний,
Мне от голода нынче капут.

Мне придется издохнуть с голоду,
Дорогая красотка-весна.
Ишь как лопает звезды-жолуди
Рябая свинья-луна.

За Невою рассветом кроются
Сытые небеса...
На углу домина строится —
И такие на диво леса!

Размахнулось руками строение,
А стена высока и нова.
Это началась стройка весенняя —
Значит, рано еще унывать.

Эй ты, сердце, до жизни охочее,
Веселее и жарче стучи!..
Скоро утро —
Придут рабочие.
Попрошусь таскать
Кирпичи...

Л. Равич (1928)

Дорогой т. Равич.

Я отвечаю Вам в журнале, думая, что замечания, высказанные относительно Вашего рассказа в стихах, будут полезны и другим поэтам, начинающим работу над словом.

Я смотрел Ваш стих несколько раз и читал его многим понимающим в словах товарищам.

Выводы такие: Вы очень способны к деланию стихов (если это действительно «первое» и если описываемое действительно «правда»).

Хорошо, по-лефовски:

1. Все образы произведены обдуманно от двух главных тем — «безработица» и «голод».

Эх, на поясе сколько дыр
Я сегодня гвоздем продырявил!..

Ишь как лопает звезды-жолуди
Рябая свинья-луна...

Стоит Петька Великий,
Безработный кавалерист...

Это лучше бесцельного имажинизма Есенина.

«Безработный» применительно к Петру Великому — и не обидно и не грубо, а вместе с тем снижает всю Петрову, всю царственную величавость.

2. Прямое, не заталмуженное предыдущими поэтами, отношение к шаблоннейшим явлениям —

Для других пахнет весна,
А для нас она воняет.

3. Сделанность, слаженность слов, аллитерация, сама явившаяся в результате долгого обдумывания наиболее выразительных для данного положения букв и слов —

*Черн*а от *бро*вей до пят
*Чернораб*очая сила.

*Коп*альщики *перли*, *как* ту*чи*.
И *карт*очки *зр*ели в *ру*ках.

4. И хорошо, что тоска, пронесенная через безработицу, разрешена по-двадцатилетнему и бодрому —

Скоро утро —
Придут рабочие.
Попрошусь таскать
Кирпичи.

Плохо, по-старинке:

1. Рядом с точными определениями расставлены и неопределенно декадентские —

А где-то глухие часы...
А где-то сопит весна..

Где? Дайте точный адрес: на углу Литейного и Пантелеймоновской?

2. Отдельные расхлябанные, истрепанные поэтические образишки —

... глухие часы
на башне высокой завыли...
Я ушел в темноту бездорожья.

3. Скованность речи. Заранее предубеждены, считая, что поэзия — это четверостишия с чередующимися рифмами. Выучите строчки ходить по-разному. Если не сумеете — перебейте строчкам ноги.

4. «Правда», описанная в стихе, несколько сомнительна и относительна. Скорей это «правдивость» художественного рассказа. Иначе — похожее на правду — вранье. В «правде» должно быть еще больше документальности. Если это все же совершенная «правда», просим и Феньку описать свою жизнь и продолжение Вашей поэтической ночи.

5. Темы «голод», «безработица» взяты чересчур поэтически, описанием переживаний. К сожалению, эти темы в жизни шире, и только полный их охват в стихе даст настоящее, нужное, движущее писание, работу. Больше тенденциозности. Оживите сдохшую поэзию темами и словами публицистики. Ноющие слова и у Вас сильнее и описательных и радостных. Ноющее делать легко,— оно щиплет сердце не выделкой слов, а связанными со стихом посторонними параллельными ноющими воспоминаниями. Одному из своих неуклюжих бегемотов-стихов я приделал такой райский хвостик:

Я хочу быть понят моей страной,
а не буду понят —
что ж?!
По родной стране
пройду стороной,
как проходит
косой дождь.

Несмотря на всю романсовую чувствительность (публика хватается за платки), я эти красивые, подмоченные дождем перышки вырвал.

Этими девятью замечаниями не исчерпывается все, что можно и надо сказать о стихе. Дальнейшие выводы делайте сами.

Нам стихов больше не шлите.

Врабатывайтесь в газету.

Гонорар высылаем маленький.

Но такой же маленький получают и все сотрудники «Нового Лефа».

Жму руку.

[*1928*]

[О «ЛЕФЕ»]

На вопросы редакции «Ж. И.» о «разброде мнений» в Лефе, о моей позиции — «левее Лефа» — отвечаю:

Никаких лефовских расколов нет. Просто инициативнейшие из лефов — Брик, Асеев, Родченко, Жемчужный и др.— вновь расширяют, еще и еще раздвигают постоянно меняющуюся и развивающуюся лефовскую работу. Это — один из тех переходов, которые и раньше были у нас: от футуристов — к «Искусству коммуны», от «Искусства коммуны» — к Лефу и т. д.

Засахарившиеся останутся и отстанут, а мы будем:

1) Бороться против литературных группировок, заменяющих обработку фактов разнообразной жизни рассасыванием литературных сплетен. Эта борьба будет вестись не во имя «свободных художников», не во имя анархиствующей богемы, а для еще большей дисциплины художественного труда — во имя выполнения работы всех предприятий Союза, нуждающихся в слове, в краске, в эстрадном выступлении.

2) Мы будем бороться против фетишизирования лозунгов фото, газетной хроники, фельетона и т. д. Не во имя поэм и картин, а для фотографических историй городов, во имя книг, выверенных с добросовестностью газетчика.

Но нащелкивание кодаком впустую — это еще не лефовство.

3) Изобретательство, новаторство — остаются нашим лозунгом.

Мы — а остальные тем более — забыли, что лаборатория — это жизнь и мозг всякого ремесла.

Мы опять родились, и мы опять назовемся. Как? Шило своевременно вылезет из мешка.

Будет ли этим мешком журнал «Новый Леф»?

Нет.

[*1928*]

КЛОП

Это — феерическая комедия в 5 действиях и в 9 картинах.

Мне самому трудно одного себя считать автором комедии. Обработанный и вошедший в комедию материал — это громада обывательских фактов, шедших в мои руки и голову со всех сторон, во все время газетной и публицистической работы, особенно по «Комсомольской правде».

Эти факты, незначительные в отдельности, прессовались и собирались мною в две центральные фигуры комедии: Присыпкин, переделавший для изящества свою фамилию в Пьера Скрипкина,— бывший рабочий, ныне жених, и Олег Баян — подхалимничающий самородок из бывших владельцев.

Газетная работа отстоялась в то, что моя комедия — публицистическая, проблемная, тенденциозная.

Проблема — разоблачение сегодняшнего мещанства.

Я старался всячески отличить комедию от обычного типа отображающих, задним числом писанных вещей.

Основная трудность — это перевести факты на театральный язык действия и занимательности.

Сухой перечень картин таков:

1. Присыпкин и Баян на деньги мамаши Ренесанс закупают для предстоящего красного бракосочетания красную ветчину, красноголовые бутылки и красное прочее.

2. Молодняцкое общежитие обсуждает бегство Присыпкина из окопов трудного быта и за выстрелом самоубийцы Зои Березкиной, любившей Присыпкина, вышвыривает «жениха», с треском отрывающегося от своего класса.

3. Съезжались к загсу трамваи.

Там пышная свадьба была.

Свадьба Присыпкина и Эльзевиры Ренесанс — маникюрщицы, обстригшей бывшие присыпкинские когти.

4. Пожар уничтожает всех действующих лиц. Среди живых нет никого. Среди трупов не досчитывается один — судя по ненахождению, сгоревший по мелочам.

Выводы:

Товарищи и граждане!
                    Водка — яд.
Пьяные
        республику
                зря спалят.
. . . .
Случайный сон —
                причина пожаров.
На сон
        не читайте Надсо́нов
                        и Жаровых.

5. Проходят десять пятилеток строительства и борьбы за культуру. Труп по мелочам не сгорел. Целого и замороженного в ливне воды пожарных Присыпкина обнаружили в бывшем погребе. Механическое голосование всей Федерации постановило Присыпкина воскресить.

Последние новости
про оттаивающее,
водкой питающееся
млекопитающее

таковы.

6. Млекопитающее разморожено вместе с уползающим на стену прекрасным дородным клопом образца 28-го года.

«Автодоры» и прочее бывшего Тамбова сразили Присыпкина. Он падает на руки бывшей стреляющейся, теперь здоровой, но постаревшей на пятьдесят лет Зои Березкиной.

7. Репортер рассказывает о страшной «Трехгорной» эпидемии, заражающей город. Рабочие, производившие

«пиво» для облегчения Присыпкину трудностей перехода к культурному времени, массой ложатся в больницы, сраженные однажды и случайно попробованным алкоголем. Даже собаки дома, где проживает Присыпкин, заражены микробами подхалимства, не лают и не бегают, а только «служат», стоя на задних лапках.

О девушках и говорить не приходится: они поражены приступами романсовой влюбленности.

По городу идет охота на невиданное насекомое «клопус нормалис», случайно обнаруженное черной точкой на белой стене и после долгих засад водворяемое в ларец директора зоосада.

8. Все попытки сделать из Присыпкина будущего человека разит неудача. Врачи отказываются от этого дышащего спиртным перегаром существа. Самому существу, привыкшему к мокрой водочной жизни, отвратительна стеклянная чистота. Существо протестует против того, что его разморозили для того, чтобы засушить. Существо раскидывает предлагаемые ему развлечения вроде книги Муссолини «Письма из ссылки». Пришедшее в отчаяние существо приведено в радужные чувства только объявлением зоосада о поисках человекообразного существа для ежедневных обкусываний и для содержания свежеприобретенного насекомого в нормальных зверьих условиях...

И даже Березкина изумляется, что пятьдесят лет назад она чуть не кончилась от этакой мрази.

9. На открытие зоологического сада стекся город. После обнародованных перипетий охоты и борьбы открывается клетка двух экспонатов — «клопус нормалис» и чуть было не принятый за «homo sapiens» и даже за его высший вид — за трудящегося — Присыпкин, оказавшийся по изучении мимикрийных признаков не человеком, а простым «обывателиус вульгарис».

Директор зоосада демонстрирует экспонат собравшимся отцам города, и готовый показать свои штуки — человекообразные манеры и речь — Присыпкин вдруг останавливает глаз на зрительном зале и в диком недоумении радости, возмущенный одиночным заключением, зовет в клетку неизвестно когда размороженных, как две капли воды похожих на Присыпкина, зрителей.

Галлюцинирующего Присыпкина, конечно, загоняют в клетку, и последние его фразы служители разгоняют вентиляторами.

«Музыка, марш!»

Канва действия вся.

Пьеса (она же и обозрение) написана. Первая ее встреча со слушателями, с теми, кто ее будет осуществлять,— встреча для пьесы приятная. Те, для кого пьеса написана, сказали свое «хорошо». Это ни в коей мере не значит, что пьеса в моем воображении лавровая. Пьесы — не художественные шедевры. Пьеса — это оружие нашей борьбы. Его нужно часто навастривать и прочищать большими коллективами.

Мы проведем пьесу еще до постановки через большое количество комсомольских собраний и, если понадобится, будем вносить изменения в текст и в ситуации.

Но даже так обточенная и очищенная пьеса — это только одно из слагаемых.

Сила влияния комедии на зрителя может быть удесятерена (а то и уничтожена) актерами, оформляющими, рабочими сцены, музыкантами и т. д.

Но, конечно, главное зависит от того, насколько размахнется со всей своей отдохнувшей силой В. Э. Мейерхольд. Я уверен, что размахнется здорово.

[*1929*]

[О «КЛОПЕ»]

Театр им. Мейерхольда в Москве начал подготовительную работу по постановке моей новой пьесы «Клоп» — феерической комедии в 5 действиях и 9 картинах.

Проблема, поставленная в пьесе, это — разоблачение сегодняшнего мещанства.

Первые четыре картины происходят в наши дни. Действие разворачивается вокруг бывшего рабочего, бывшего партийца Присыпкина, справляющего «красное бракосочетание» с дочерью парикмахера, маникюрщицей Эльзевирой Ренесанс.

Эта часть пьесы заканчивается пожаром, возникшим во время шумной пьянки по случаю свадьбы. Все действующие лица во время пожара погибают, причем среди трупов не досчитываются одного — Присыпкина.

Вторая часть пьесы переносит зрителя на десять советских пятилеток вперед.

Будущее поколение находит замороженный труп Присыпкина и решает его воскресить. Таким образом махровый образец мещанина попадает в новый мир. Все попытки сделать из него будущего человека терпят неудачу. После целого ряда перипетий он попадает, наконец, в клетку зоологического сада, где демонстрируется в качестве исключительного экземпляра «обывателиуса вульгариса».

В финале пьесы герой обращается к посетителям зоосада, а через их головы и к публике зрительного

зала, с приглашением занять место в клетке рядом с ним.

Такова внешняя, еще ничего не говорящая, сюжетная схема моей пьесы.

Я перерабатываю ее по многочисленным читкам на комсомольских и рабочих собраниях.

«Клоп» — это театральная вариация основной темы, на которую я писал стихи и поэмы, рисовал плакаты и агитки. Это тема борьбы с мещанином.

Основной материал, переработанный в пьесе, это — факты, шедшие в мои руки — руки газетчика и публициста. В моей пьесе нет положений, которые не опирались бы на десятки подлинных случаев.

Как мне самому нравится моя пьеса?

Она мне будет нравиться, если она не будет нравиться обывателю.

В настоящее время я работаю еще над двумя пьесами — «Комедия с убийством», темой которой является столкновение лоб в лоб европейской культуры с советской, и комедией «Миллиардеры».

[1929]

КАЗАЛОСЬ БЫ ЯСНО...

Поэт и газета — это сопоставление чаще и чаще выныривает из газетных статей.

«Чистые» литераторы орут — газета снижает стиль, газета повседневностью оттягивает от углубленных тем.

«Газетчик», с легкой руки Тальникова, начинает становиться в определении писательских размеров чуть не бранным словом.

В последних критических статьях (Гроссман-Рощин в журнале «На литературном посту», Тальников в «Красной нови», Горбов в «Красной ниве» и т. д.) это эстетское высокомерие начинает становиться угрожающим, тормозящим революционную литературу фактом.

Газетчики, отгрызайтесь!

Газетчик против углубленных тем. Ерунда! Да, мы требуем литературу, основанную на факте. Мелочность темы — это мелкота собранных фактов.

Можно написать основанный на случайном событии памфлет на Чемберлена. Давать углубленную литературу — это не значит заменить Чемберлена космосом. А это значит подобрать именно на этого Чемберлена большее число именно его касающихся фактов — типизировать, систематизировать, обрабатывать, но с единственным устремлением, если фельетон был щелчком,— углубленная литературная вещь пусть ляжет кулаком на чемберлений цилиндр.

Разница газетчика и писателя — это не целевая разница, а только разница словесной обработки.

Механическое внедрение в газету писателя со старыми литературными навыками (вчерашний лозунг Лефа) — этого уже недостаточно.

Всегдашний наш лозунг антилитературы и огазетчивания сегодня акцентируется по-новому. Мы за единственную борьбу активных агитаторов строительства коммуны против эстетов с проповедью аполитичности, против отображений задним числом и прочей архаической и мистической чуши.

Мы настолько сейчас изощрены в поэтической технике и в способах владения словом, что состязаться в этой области скучно и непродуктивно.

Было много противоречивых определений поэзии. Мы выдвигаем единственное правильное и новое, это — «поэзия — путь к социализму».

Сейчас этот путь идет между газетными полями.

Нелепо относиться к газете как к дурному обществу, принижающему поэтическую культуру. Технически газета — это 1 000 000 экз. и больше ничего.

Давай газете, пропускай через газету вещи любой литературной точенности. Злободневность вещи является результатом не наспех склеенных строк, а запасом поэтических оборотов и заготовок, делаемых поэтом загодя, но в тренировке на быстроту выполнения и отзыва по массе аналогичных фактов.

Газета не только не располагает писателя к халтуре, а, наоборот, искореняет его неряшливость и приучает его к ответственности.

Чистое поэтическое толстожурнальное произведение имеет только один критерий — «нравиться». Работа в газете вводит поэта в другие критерии — «правильно», «своевременно», «важно», «обще», «проверено» и т. д., и т. д.

Эти требования возбуждают поэтическую изобретательность. Например, в «Комс. правде» есть литературная страница. На ней часто появляются стихи. В разгар борьбы с хулиганством какой-то поэт писал в лирическом стихотворении о подстреленной им птице что-то вроде:

Горами прокатилось эхо,
Убил я птицу.
Для чего убил?
А просто так, для смеха.

Разве убийство для смеха не есть лирическая апология хулиганства?

Я нарочно привожу пример наиболее близкой мне и правильно бьющей газеты, конечно, не могущей сделать такой ляпсус ни в одной публицистической заметке, привожу только как разницу подходов. Здесь вина исключительно поэта. Поэт чувствует свою полную безответственность. Из меня, мол, оргвыводов делать не будут. Прочтут и забудут.

Сегодняшний лозунг поэта — это не простое вхождение в газету. Сегодня быть поэтом-газетчиком — значит подчинить всю свою литературную деятельность публицистическим, пропагандистским, активным задачам строящегося коммунизма.

Только с этой точки зрения надо понимать лозунг, выдвигаемый нами в противовес бывшим лефовским лозунгам,— «амнистия стихам и поэмам».

До сих пор литературные группировки боролись между собой по формальным отличиям. Стеклов — за ямбы, а Леф — за другие размерчики.

Сейчас мы против литературных борьбишек!

Мы, газетчики, часто сами виноваты в умалении нашей работы. Мы прибедняемся, завидуя вдохновенным, и почесываем им пятки рецензиями, библиографиями, отчетами и т. п.

Нам надо пересмотреть писателей без различия родов словесного оружия — по их социальной значимости. И не придется ли, пересмотрев, натравиться «черной» литературной кости на белую?

[*1929*]

[ОТВЕТ В. БАЯНУ]

Вадим Баян!
Сочувствую вашему горю.
Огорчен сам.
О чванстве не может быть и речи.
Объясняю:

1. Каждый персонаж пьесы чем-нибудь на кого-нибудь обязан быть похожим. Возражать надо только на несоответствие, на похожесть обижаться не следует. В телефонной книжке на 1929 год имеются два Засыпкина, однако на «Присыпкина» в моей пьесе они пока не возражали.

2. Многолетнее знакомство с критикой ни разу не бросило мне в глаза двустишия:

Вадим Баян
от счастья пьян.

3. 17 лет тому назад, организуя, главным образом для саморекламы, чтение стихов Северянина (с которым неожиданно для вас приехал и я), вы отрекомендовались — Сидоровым, по стихам — Баяном; на вопрос о причинах такой тенденциозной замены — сообщили:

«К Сидорову рифму не подберешь, а к Баяну сколько угодно,— например, находясь в гостях у Тэффи, я сразу писнул в альбом:

Вадим Баян
от Тэффи пьян».

Я вас успокоил насчет Сидорова, немедля предложив рифму:

Господин Сидоров,
Тэффи не носи даров.

Очевидно, моим предложением об облегчении ваших рифменных неудач вы не воспользовались и специализировались в дальнейшем в качестве Баяна, но эта деятельность мне, к сожалению, совершенно не была известна.

4. Охотно верю, что ваша дальнейшая литературная работа нужна и полезна советской общественности и чисто формальное сходство с антипатичным персонажем пьесы вас расстраивает; тогда легко переделать малозначащие строки, и я переиначу фамилию герою, например:

Гусляр Вадим
упился в дым,

или:

Пьян Борис
до положения риз,

или:

Викентий Горов
пьян, как боров.

Могу переделать даже пол, например:

Петрова Настасья
пьяна от счастья.

5. Но —

Вы указываете сходство других «откровенных параллелей» и «признаков». Тогда обстрел этих признаков сходства с антипатичным, но типичным персонажем становится уже «уважительным» с «точки зрения советской общественности», и если это так, то я оставлю моего «героя» в покое, и придется переменить фамилию вам.

[1929]

НАШЕ ОТНОШЕНИЕ

Повесть о «Красном дереве» Бориса Пильняк (так, что ли?), впрочем, и другие повести и его и многих других не читал.

К сделанному литературному произведению отношусь как к оружию. Если даже это оружие надклассовое (такого нет, но, может быть, за такое считает его Пильняк), то все же сдача этого оружия в белую прессу усиливает арсенал врагов.

В сегодняшние дни густеющих туч это равно фронтовой измене.

Надо бросить беспредметное литературничанье.

Надо покончить с безответственностью писателей.

Вину Пильняка разделяют многие. Кто? Об этом — особо.

Например, кто отдал треть Федерации союзу пильняков?

Кто защищал пильняков от рефовской тенденциозности?

Кто создавал в писателе уверенность в праве гениев на классовую экстерриториальность?

[1929]

[О «БАНЕ»]

«Баня» — это моя новая драма «в 6 действиях с цирком и фейерверком».

1 действие: т. Чудаков изобрел «машину времени».

2 действие: Чудаков не может прошибить бюрократа т. Победоносикова — главначпупса (главный начальник по управлению согласованием).

3 действие: Победоносиков видит в театре самого себя и не узнаёт.

4 действие: Появление фосфорической женщины будущего.

5 действие: Все хотят перенестись в «готовый» коммунизм.

6 действие: Те, которые в коммунизм попадают, и те, которые отстают.

[*1929*]

[ИЗЛОЖЕНИЕ ДВУХ ДЕЙСТВИЙ «БАНИ»]

Действие второе[1]

Товарищи Чудаков и Велосипедкин стараются протиснуть свое изобретение сквозь дебри Главного управления по согласованиям и через главначпупса товарища Победоносикова. Однако дальше секретаря, товарища Оптимистенко, не прорвался никто, а Победоносиков рассматривал проект будущей учрежденческой мебели в стилях разных Луев, позировал и «рассчитывал машинистку Ундертон по причине неэтичности губ», а товарища Ночкина за якобы растрату.

Действие третье[1]

Второй Победоносиков, второй Иван Иваныч, вторая Мезальянсова приходят в театр на показ ихних персон и сами себя не узнают. (Четвертое действие формально совпадает с первым.)

[*1929*]

[1] Второе и третье действия опускаются. Здесь дается краткое изложение этих двух действий.— Автор. (*Примечание Маяковского.*)

НЕКОТОРЫЕ СПРАШИВАЮТ:

Что я думаю о своих пьесах.

Мне рассказывали:

В трамвай сел человек, не бравший билета и старающийся обжулить дорогу. Заметивший кондуктор изругался:

— Эх ты, жулик, шантрапа, сволочь... клоп Маяковского...

Пригодившееся для жизни и вошедшее в жизнь определение было лучшей и приятнейшей рецензией на мою пьесу.

«Баня» — то же.

«Баня» бьет по бюрократизму, «Баня» агитирует за горизонт, за изобретательскую инициативу.

«Баня» — драма в 6 действиях с цирком и фейерверком.

Поэтому я дал «Баню» самому действенному, самому публицистическому Мейерхольду.

[*1929*]

ЧТО ТАКОЕ «БАНЯ»? КОГО ОНА МОЕТ?

«Баня» — «драма в шести действиях с цирком и фейерверком».

«Баня» — моет (просто стирает) бюрократов.

«Баня» — вещь публицистическая, поэтому в ней не так называемые «живые люди», а оживленные тенденции.

Сделать агитацию, пропаганду, тенденцию — живой,— в этом трудность и смысл сегодняшнего театра.

Привычка театралов к «амплуа» (комик, «эженю» и еще чего-то), к «типам» («33 лет с бородой», или «высокий брюнет, после третьего действия уезжает в Воронеж, где и женится»), эта зашаблонившаяся привычка плюс бытовой разговорный тончик и есть архаический ужас сегодняшнего театра.

Театр забыл, что он зрелище.

Мы не знаем, как это зрелище использовать для нашей агитации.

Попытка вернуть театру зрелищность, попытка сделать подмостки трибуной — в этом суть моей театральной работы.

В общем перипетии «драмы» таковы:

1. Изобретатель Чудаков изобретает машину времени, могущую возить в будущее и обратно.

2. Изобретение никак не продвигается через канцелярские рогатки и через главную из них — через тов. Победоносикова, главначпупса — главного начальника по управлению согласованием.

3. Сам тов. Победоносиков приходит в театр, смотрит самого себя и утверждает, что в жизни так не бывает.

4. Из будущего по машине времени является фосфорическая женщина, уполномоченная по отбору лучших для переброски в будущий век.

5. Обрадованный Победоносиков заготовил себе и литеры, и мандаты, и выписывает суточные из среднего расчета за 100 лет.

6. Машина времени рванулась вперед пятилетними, удесятеренными шагами, унося рабочих и работающих и выплевывая Победоносикова и ему подобных.

Привожу отрывок последнего, VI действия.

Все это, вместе взятое, будет показано театром В. Э. Мейерхольда.

[*1929*]

В ЧЕМ ДЕЛО?

В том, что «Баня» — драма в шести действиях с цирком и фейерверком, направленная против бюрократизма, против узости, против покоя.

«Баня» чистит и моет.

«Баня» защищает горизонты, изобретательство, энтузиазм.

Главная линия — борьба изобретателя т. Чудакова, придумавшего машину времени, с неким главначпупсом (главным начальником по управлению согласований) т. Победоносиковым.

В пятом действии женщина, приехавшая из будущего времени, осматривает нас и удивляется. Привожу отрывок этого действия.

[*1929*]

[ТОВАРИЩИ!]

Товарищи!

Мы были Леф, мы стали Реф.

Мы объявляем себя новым объединением, новым отрядом на фронте культуры.

Достаточна ли перемена «Л» на «Р», чтоб говорить о своей новизне?

Да. Достаточна. Разница разительная и решающая. Под внешним различием букв и полное различие корней.

«Л» — это левый фронт искусств, объединявший различнейших работников культуры по формальному признаку левизны, предполагавший, что левизна совпадает с революционностью. Эта точка зрения правильна в разрушительный период — когда главным было отталкивание от старья.

Отталкивание от психологизма, отталкивание от натурализма, отталкивание от книжной классики, отталкивание от романного вранья, отталкивание от идеалистической критики — поставили в один ряд и формалиста Шкловского, и марксиста Арватова, и фактовика Третьякова, и стилиста Пастернака, и заумника Крученых, и фельетониста Асеева.

Леф всегда знал, в кого вгрызаться, различнейшие работники врезались вместе, одной пастью, зубасто и зло.

Это кажущаяся, вернее — временная солидарность. Пользуюсь отдаленным сравнением. Так якобы солидарно били по самодержавию разные классы, чтоб, победив,

немедленно продолжить основную борьбу друг с другом. Победа Советского Союза, первые километры реконструктивного периода — поставили перед нами вопрос созидания, вопрос оформленного участия в строительстве, в социалистическом соревновании, в пятилетке. Сейчас мало голой левизны. Левизна, изобретательность для нас обязательна. Но из всей левизны мы берем только ту, которая революционна, ту, которая активно помогает социалистическому строительству, ту, которая крепит пролетарскую диктатуру.

Знание коммунистического метода искусства, знание формального строения произведений дает нам безошибочную экспертизу по вопросу о живых и отмирающих жанрах.

Мы знаем — будущее за фотоаппаратом, будущее за радиофельетоном, будущее за кинопублицистикой, но это будут углубленные виды и формы этих культур, отличающиеся от сегодняшних снимков с тетей, от сегодняшних радио-Жаровых так, как петит пожарных известий отличается от «Что делать?»

Мы — за углубленность политического, научного анализа, но мы против психоложских усложненцев типа «констрюктивизма». Но работа на перспективу не заслоняет от нас реальной работы на сегодняшний день.

Мы требуем от каждого произведения, чтоб оно работало, воздействовало, а не производило бы впечатление на умильного Лежнева да искренне выражало бы чувства писателя а ля Пильняк, Полищук-Сельвинский.

Мы требуем от произведений квалификации, каждого пишущего с максимальной придирчивостью мы будем спрашивать: «как?» Мы требуем современности примеров, вложенных в произведение. Мы будем искать в каждой строке «что?» Но определяющим на сегодняшний день является — «для чего» написана эта строка?

Мы амнистируем все виды работы (помня о вымирающих) — и фото, и картину, и очерк, и песню — с одним требованием — пропаганды, агитации. «103 дня» Кушнера для нас ценнее «Цемента», но «Разгром» Фадеева для нас важнее записок фактовички Дункан...

[*1929*]

ПРОШУ СЛОВА...

Это — не только стихи.

Эти иллюстрации — не для графических украшений.

Это — протокольная запись труднейшего трехлетия революционной борьбы, переданная пятнами красок и звоном лозунгов.

Это — моя часть огромнейшей агитработы — окон сатиры РОСТА.

Пусть вспоминают лирики стишки, под которые влюблялись. Мы рады вспомнить и строки, под которые Деникин бежал от Орла.

Любителям высокотарифных описаний задним числом романтики гражданской войны в стиле «конструктивист» неплохо поучиться на действительном материале боевых лет, на действительной словесной работе этого времени.

Есть такие новые русские древние греки, которые все умеют засахарить и заэстетизировать.

Вот В. Полонский в книге о революционном плакате, вырвав из середины кусок, набредя на агитсатиру РОСТА времен боев с панами, агитку, весь смысл которой доказать:

Так кормите ж
красных рать,
хлеб неси без вою,
чтобы хлеб
не потерять
вместе с головою,—

этот самый Полонский вырывает из агитки случайный клочок и пишет «фрагмент». Не угодно ли?!

Так же может поступить историк литературы, приводящий слово «соединяйтесь» с подписью «фрагмент», чтоб все догадывались и радовались, что сие — «фрагмент» лозунга «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!»

Полонский не только не старается понять и систематизировать цель и направленность плакатных ударов, но просто вдохновенно парит над низменностью агитационного текста. Сейчас, с десятилетием ростинской работы, Третьяковская галерея, газеты, журналы любопытно и восторженно подбирают, клеят и смотрят клочки вручную крашенных листов, этих предков всех многотысячных сегодняшних сатирических журналов. Первые окна сатиры делались в одном экземпляре и вывешивались в немедленно обступаемых народом витринах и окнах пустующих магазинов, дальнейшие размножались трафаретом, иногда до ста — ста пятидесяти экземпляров, расходившихся по окнам агитпунктов.

Всего около девятисот названий по одной Москве. Ленинград, Баку, Саратов стали заводить свои окна.

Диапазон тем огромен:

Агитация за Коминтерн и за сбор грибов для голодающих, борьба с Врангелем и с тифозной вошью, плакаты о сохранении старых газет и об электрификации. Я рылся в Третьяковке, в Музее революции, в архивах участников. Едва ли от всей массы окон осталось сейчас более ста целых листов. Мы работали без установки на историю и славу. Вчерашний плакат безжалостно топтался в десятках переездов. Надо сохранить и напечатать оставшиеся, пока не поздно.Только случайно найденный у М. Черемных альбом фотографий дал возможность разыскать тексты и снимки с исчезнувшего.

Моя работа в РОСТА началась так: я увидел на углу Кузнецкого и Петровки, где теперь Моссельпром, первый вывешенный двухметровый плакат. Немедленно обратился к заву РОСТОЙ, тов. Керженцеву, который свел меня с М. М. Черемных — одним из лучших работников этого дела.

Второе окно мы делали вместе. Дальше пришел и Малютин, а потом художники: Лавинский, Левин, Брик, Моор, Нюренберг и другие, трафаретчики: Шиман, Михайлов, Кушнер и многие еще, фотограф Никитин.

Первое время над текстом работал тов. Грамен, дальше почти все темы и тексты мои; работали еще над текстом О.Брик, Р. Райт, Вольпин. В двух случаях, отмеченных в книге звездочками, я нетвердо помню свое авторство текста.

Сейчас, просматривая фотоальбом, я нашел около четырехсот одних своих окон. В окне от четырех до двенадцати отдельных плакатов, значит в среднем этих самых плакатов не менее трех тысяч двухсот.

Подписей — второе собрание сочинений. (В этой книге — малая часть.)

Как можно было столько сделать?

Вспоминаю — отдыхов не было. Работали в огромной нетопленной, сводящей морозом (впоследствии — выедающая глаза дымом буржуйка) мастерской РОСТА.

Придя домой, рисовал опять, а в случае особой срочности клал под голову, ложась спать, полено вместо подушки с тем расчетом, что на полене особенно не заспишься и, поспав ровно столько, сколько необходимо, вскочишь работать снова.

С течением времени мы до того изощрили руку, что могли рисовать сложный рабочий силуэт от пятки с закрытыми глазами, и линия, обрисовав, сливалась с линией.

По часам Сухаревки, видневшимся из окна, мы вдруг втроем бросались на бумагу, состязались в быстроте наброска, вызывая удивление Джона Рида, Голичера и других заезжих, осматривающих нас иностранных товарищей и путешественников. От нас требовалась машинная быстрота: бывало, телеграфное известие о фронтовой победе через сорок минут — час уже висело по улице красочным плакатом.

«Красочным» — сказано чересчур шикарно, красок почти не было, брали любую, чуть размешивая на слюне. Этого темпа, этой быстроты требовал характер работы, и от этой быстроты вывешивания вестей об опасности

или о победе зависело количество новых бойцов. И эта часть общей агитации подымала на фронт.

Вне телеграфной, пулеметной быстроты — этой работы быть не могло. Но мы делали ее не только в полную силу и серьезность наших умений, но и революционизировали вкус, подымали квалификацию плакатного искусства, искусства агитации. Если есть вещь, именуемая в рисунке «революционный стиль»,— это стиль наших окон.

Не случайно, что многие из этих работ, рассчитанные на день, пройдя Третьяковскую галерею, выставки Берлина и Парижа, стали через десять лет вещами настоящего так называемого искусства.

Я привожу в этой книге только незначительную часть материала, только то, что сохранилось в днях. Кроме двух, приводимых раньше по памяти, а теперь полностью — текстов «Азбуки» и «Бубликов»,— все остальное не публиковалось и публиковаться, кроме этой книги, не будет.

Для меня эта книга большого словесного значения, работа, очищавшая наш язык от поэтической шелухи на темах, не допускающих многословия.

Это не столько чтение, сколько пособие для времен, когда опять придется крикнуть:

Голой рукой
нас не возьмешь!
Деникина день
сосчитан.
Красная Армия —
красный еж —
верная
наша
защита.
Голой рукой
нас не возьмешь!
Час Колчака
сосчитан.
Красная Армия —
красный еж —
лучшая
наша
защита.

Голой рукой
нас не возьмешь!
Товарищи,
все за оружие!
Красная Армия —
красный еж —
железная сила содружия.

[*1930*]

ОКНА САТИРЫ РОСТА

Сейчас в Третьяковской галерее в трех комнатах открыта выставка одиноких, разрозненных тщательно собранных окон сатиры РОСТА.

В 19—21 годах тысячи этих окон и радовали и мозолили глаза с множества окон и витрин пустующих магазинов, клубных стен, вокзальных агитпунктов.

Большинство этих окон растеряла наша безалаберность.

Через годы над этими окнами будут корпеть ученые, охраняя от времени скверненькую бумагу.

Охранять эти окна надо и надо.

Так как —
это — красочная история трех боевейших годов Союза —

так как —
это — предки всех советских сатирических журналов, предки труднейшего, безбумажного, безмашинного, ручного времени.

Первые окна — уникумы, рисовались в одном экземпляре, дальнейшие размножались в десятках и сотнях экземпляров трафаретом. Основные плакатщики: Черемных, Малютин, я.

Лозунги и тексты — почти все мои. Привожу несколько моих неопубликованных окон и текстов.

В ближайшее время в Гизе выйдет книга Окон Сатиры.

[*1930*]



Афиша выставки «20 лет работы Маяковского».

ОТКРЫВАЯ ВЫСТАВКУ «20 ЛЕТ РАБОТЫ МАЯКОВСКОГО», ОБЪЯВЛЯЕМ:

Работа поэта революции не исчерпывается книгой. Митинговая речь, фронтовая частушка, агитка-однодневка, живой радиоголос и лозунг, мелькающий по трамвайным бокам,— равные, а иногда и ценнейшие образцы поэзии. Открывая выставку тов. Маяковского, мы не собираемся чествовать его живую работу мертвящим, подводящим итоги юбилеем. В. В. Маяковский прежде всего — поэт-агитатор, поэт-пропагандист, поэт — на любом участке слова — стремящийся стать активным участником социалистического строительства. Основная работа Маяковского развернулась за двенадцать лет революции. Сегодняшняя выставка должна расширить взгляд на труд поэта каждого начинающего работать над словом. Газета, плакат, лозунг, диспут, реклама, высокомерно отстраняемые чистыми лириками, эстетами,— выставлены как важнейший род литературного оружия.

На нашей выставке собрана только часть наиболее характерного материала — одно название каждой газеты и журнала из бесчисленных номеров, печатавших стихи, наиболее обстоятельная по объему и взглядам наша и иностранная критика, незначительная часть афиш, характерные черты биографии, некоторые образцы различных видов труда.

Подробным подбором материалов и подведением полных итогов работы займется лаборатория и арсенал Маяковского.

[*1930*]

УДИВИТЕЛЬНО ИНТЕРЕСНО!

1-ое действие. Чудаков изобретает «машину времени». Тов. Велосипедкин — легкий кавалерист — помогает продвинуть изобретение через бюрократические рогатки.

Во втором действии попытка добраться до главного бюрократа т. Победоносикова — Главначпупса — «главного начальника по управлению согласованием».

В марте «Баня» откроется в театре имени Мейерхольда, в постановке Всеволода Эмильевича Мейерхольда.

[*1930*]

ВЫСТУПЛЕНИЯ В СТЕНОГРАФИЧЕСКОЙ И ПРОТОКОЛЬНОЙ ЗАПИСИ

(ноябрь 1917—1930)

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ОБЩЕМ СОБРАНИИ ВРЕМЕННОГО КОМИТЕТА УПОЛНОМОЧЕННЫХ СОЮЗА ДЕЯТЕЛЕЙ ИСКУССТВ

17 (30) ноября 1917 года

Маяковский ⟨говорит⟩ о том, что нужно приветствовать новую власть и войти с ней в контакт.

ВЫСТУПЛЕНИЯ НА ЗАСЕДАНИЯХ КОЛЛЕГИИ ОТДЕЛА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ НАРКОМПРОСА

28 ноября 1918 года

Председатель ⟨Н. Н. Пунин⟩. Разрешите первым вопросом рассмотреть вопрос о журнале. Дело в том, что вчера было заседание, правда очень непродолжительное и неопределенное, Государственного совета по делам искусств, образованного две недели тому назад, под председательством Луначарского ⟨...⟩ Луначарский предложил, вместо того чтобы издавать еженедельную газету, издавать общий журнал для всех отделов ⟨...⟩ На это возражал т. Маяковский, я и некоторые другие ⟨...⟩ После маленького совещания т. Маяковским была предложена резолюция, которую он хотел внести в коллегию ⟨...⟩ Резолюция следующая *(читает)*.

. . . .

Маяковский. Исходя из всего здесь сказанного, очевидно, что разногласий по поводу необходимости существования газеты информационного характера нет. Это — с одной стороны. С другой стороны — необходимо иметь специальный орган, обслуживающий более глубокие интересы отделов в области пропаганды и т. д. В этом отношении разногласий нет. Но у нас в резолюции пропущено слово «информационный»; вот это слово надо было бы вставить, потому что это слово характеризует будущую деятельность газеты, но оно почему-то выпало.

По поводу оценки деятельности газеты «Жизнь искусства» также разногласий нет; если кто-нибудь к этому хладнокровно относится, то потому, что ему самому не

приходилось близко сталкиваться. При продолжении же подобной политики, без сомнения, всем присутствующим придется столкнуться с такого рода деятельностью газеты. Так что я полагаю, что предложенная резолюция правильно характеризует мнение коллегии.

Голоса. Да.

Председатель. Мы принимаем принципиально: газета «Жизнь искусства» должна быть реформирована. Газета нам нужна ⟨...⟩ Принято положение об издании газеты сейчас ⟨...⟩ Итак, коллегия остается при прежнем решении издавать свою газету ⟨...⟩ Затем в Совете был поднят вопрос об организации Литературного отдела ⟨...⟩ Секция предлагает делегировать Маяковского на все эти организационные собрания по образованию этого отдела. Угодно коллегии согласиться делегировать на время организационной работы для контакта в данный отдел Маяковского? *(Баллотировка.— Принято.)*

Маяковский. С Литературным отделом вообще творились всегда странные вещи, которые, впрочем, творятся у нас с Отделом искусств. Мне неоднократно приходилось слышать последнее время на Совете — это было заявлено Луначарским,— что в такой-то день, положим, завтра, будет организационное собрание по делам искусства и всех товарищей, интересующихся этим собранием, просят явиться. Я пришел на это собрание (я еще ранее был приглашен Анатолием Васильевичем) по адресу Отдела театров и зрелищ. Мне сказали, что собрание переносится на другой день. На другой день я получаю повестку, что собрание должно состояться там через два дня. Я иду туда через два дня и узнаю, что собрание уже состоялось, но состоялось уже в третьем месте, причем в «Северной коммуне» было написано, что решено концентрировать издательскую деятельность в особых издательских коллективах. Сейчас намечают пять коллективов для Петрограда под общим названием. На совещание делегируются представители всех районов, так или иначе заинтересованных в печатном деле. На мой вопрос т. Белопольскому: был ли на этих совещаниях представитель из Отдела изобразительных искусств, я не получил ответа, он этот вопрос как-то замял. Мне кажется, тот революционный счет, на котором стоит Отдел изобразительных искусств, в данном случае есть причина несвоевременного извещения...

Председатель. Неблагонадежный отдел.

Маяковский. Я счел необходимым обратить внимание т. Пунина, с одной стороны, на необходимость представителя от Отдела изобразительных искусств в этих литературных совещаниях для обсуждения организационных вопросов, а с другой стороны, необходимо иметь представительство в Совете, чтобы была таким образом дана возможность в случае нужды апеллировать по всем общим вопросам, касающимся литературных дел.

Председатель. Вопрос исчерпан. Переходим ко второму вопросу — о выставках.

⟨Вопрос о перевозке картин на выставку.⟩

Маяковский. Я думаю, что в некоторых случаях невозможность перевезти картину является единственной гарантией непопадания огромной и никому не нужной вещи. Так что я нахожу, что мы не имеем права проводить перевозку от отдела в виде общего правила, а необходимо на каждый конкретный случай иметь санкцию заведующего Выставочным комитетом, брать удостоверение от тех, кто устраивает выставку. Один из членов Выставочной комиссии должен на каждый отдельный случай давать санкцию, не предрешая вопроса о принципиальной перевозке всех вещей за счет отдела, потому что если можно перевезти за счет отдела, то никто не будет сам перевозить свои произведения, а между тем у вас имеется одиннадцать обществ.

. . . .

⟨Разговор о затруднениях с лесом для щитов.⟩

Маяковский. Необходимо иметь лес и плотника на самой выставке и два или три рамочника.

. . . .

⟨Заявление художника П. В. Митурича об оплате эскизов по украшению Иорданского входа в Зимний дворец и об отказе заведующего Музейным отделом Наркомпроса Г. С. Ятманова оплатить эскизы.⟩

Председатель. Мы ⟨...⟩ говорим: уплатить художнику такому-то согласно условию, заключенному между ним и Ятмановым.

М а я к о в с к и й. А если откажется, то пусть мотивирует.

. . . .

<Вопрос об утверждении портретов Ф. М. Достоевского.>

М а я к о в с к и й. Просить составить общее положение по заготовке портретов для всех книжек.

. . . .

<Вопрос о выполнении художественных работ членами коллегии и секций.>

М а я к о в с к и й. Эта работа является заказом.

. . . .

М а я к о в с к и й. Если заказчиком является коллектив, то художник может принять или не принять работу...

Р у д н е в. Секция поручает работу члену секции. Он ее исполняет. Кто должен ее утвердить? Выходит так, что он же ее исполняет, он же и утверждает <...>

М а я к о в с к и й. Это относится только к тому случаю, когда секция и человек — одно и то же.

5 декабря 1918 года

П р е д с е д а т е л ь <Н. Н. Пунин>. <...> Переходим к вопросам по издательской секции. Подготовлен и уже выпущен из печати первый номер нашей газеты «Искусство коммуны». Этот номер был выработан в течение недели. Я предлагаю коллегии осмотреть и высказать свое мнение по этому поводу.

<Н. И. Альтман говорит, что нужна постоянная редакционная коллегия, и заявляет, что некоторые статьи в первом номере являются для него новостью.>

М а я к о в с к и й. Тов. Альтман совершенно прав, говоря, что коллегия должна быть ответственна за тот орган, который издается. Выпуск первого номера без точного осведомления всех членов коллегии относительно материала, помещаемого в нем, объяснялся тем, что приходилось без работников двинуть эту машину. Ни т. Руднев, ни Альтман, ни Штеренберг, которому я неоднократно досаждал: «Будьте добры, проверьте материал»,— я это говорю не зря, действительно так было,— никто этим делом на первый раз заниматься не

хотел. (Этому свидетели — Николай Николаевич и сам Альтман.) Двинуть дело было очень трудно. Я думаю, что со второго номера это урегулируется. Не нести ответственность за то, что сделано, нельзя. Можно поступить проще: не выпускать вовсе газету. Она отпечатана в количестве десяти тысяч экземпляров, которые не выпустить, а можно взять их на память. Именно сегодня литературно-издательский отдел, от имени которого я, как частное лицо, говорю, решил поставить коллегию перед фактом издания этой газеты с тем, чтобы привлечь к дальнейшему редактированию всю коллегию.

Председатель. ⟨...⟩ Я знаю, как много времени потратил т. Маяковский, чтобы выпустить этот номер. Нам надо было его выпустить спешным порядком, ввиду целого ряда событий, происшедших в художественном мире за последнее время ⟨...⟩

. . . .

Маяковский. Сейчас ответственность за издание несет главным образом литературная секция, которая взялась за это дело инициативно. В первом редакционном совещании участвовали: Брик, Пунин, Штальберг и я в виде совещательной лошади, которая ходила по делам этой газеты.

⟨Вносится предложение об участии в газете Театрального, Музыкального и Музейного отделов Наркомпроса.⟩

Маяковский. Принципиально я считаю необходимым участие всех отделов. Я считаю, что газета от такого участия только выиграет. Но я должен указать на самую технику. Вы предлагаете собрать сход, утвердить доклад, дать его на прочтение, потом вырешить и сформировать сообща издательский отдел и т. д. С такого рода колоссальной волокитой издательский отдел уже сталкивался, и поэтому он приступил в таком революционном порядке к изданию. Я считаю необходимым зафиксировать небольшую редакционную коллегию, причем ее уже и держаться. У нас будет главным образом информационный материал, будет боевой материал, материал о выставках, который, конечно, пойдет в первую очередь. Эта редакционная коллегия постепенно, в связи с возникающими задачами и необходимостью информации,

двинет и руководящие статьи, увеличит редакционную коллегию, постепенно этот редакционный аппарат будет осложняться; сначала же надо начать с простого.

. . . .

Маяковский. В прошлом заседании был даже принят вопрос как об идеальной газете, о газете совместной. Так что принципиально обсуждать этот вопрос не приходится. Был намечен вопрос об ускорении издания «Коммуны». Сейчас же необходимо только обсудить предложение Н. Н. Пунина относительно выбора временной редакционной коллегии для временного ведения газеты, пока все остальные отделы не вступят в совместное ее издание. Необходимо выработать конституцию для работ этих отделов.

⟨И. С. Школьник дает положительный ответ от имени Театрального отдела, Г. С. Ятманов — от Музейного. Предлагается от Отдела изобразительных искусств выбрать троих.⟩

Маяковский. Я предложил бы Пунина, Брика и Альтмана — чтобы он не указывал, что такие статьи прошли вне его ведома.

⟨Н. И. Альтман считает: неважно, чтобы были представители всех отделов, — надо, чтобы проводились основания, на которых стоит коллегия Отдела изобразительных искусств.⟩

Маяковский. Я думаю, что фактически так и выйдет. Статьи информационного характера, конечно, будут помещаться в данной газете от того или иного отдела; что же касается литературной работы, ведения газеты, печатания по две статьи обязательных в неделю, то за это едва ли возьмется какой-нибудь представитель от отдела. Он будет ограничиваться только тем, что ему важно: если газета вступает в конфликт с интересами какого-нибудь отдела, то тогда ясно, что он выступит в ней с громовой, обличительной статьей, но чисто литературная сторона газеты находится вне зависимости от представителей тех или иных отдельных секций. Идеальная постановка такова, чтобы газету редактировали представители отдельных секций от Отдела изобразительных искусств. Но сейчас, я говорю, это невыполнимо, эта идеальная постановка может быть осуществлена в будущем. Примем ли мы то, что предложил Ятманов и я, или

то, о чем говорил Альтман,— на практике выйдет в первое время издательства то, о чем говорил Альтман. Мое предложение — проголосовать вопрос о том, сколько человек нужно избрать во временную редакционную коллегию — трех или пять,— с тем чтобы впоследствии начать ее расширять. Необходимо наметить людей персонально — вот наша ближайшая задача.

. . . .

Маяковский. Газета будет выходить по субботам; так как она задержалась, придется печатать на плоской машине...

<В редакционную коллегию избраны Н. Н. Пунин, О. М. Брик и Н. И. Альтман.>

Председатель. Переходим к докладу литературно-издательской секции о принятых к изданию вещах Маяковского, об ассигновании суммы на издание.

Маяковский. Дело в том, что сейчас литературно-издательский отдел намечает довольно большую и широкую программу иллюстрированных изданий. Это объясняется главным образом тем, что общие реакционные, антихудожественные условия литературно-поэтического рынка невольно заставляют поэтов-писателей бежать в объятия тех людей, с которыми приходилось работать в художественной деятельности. За последнее время в России деятельность поэтов-литераторов была тесно связана с художественной деятельностью. Пунин получает много книг современных поэтов — поэму Хлебникова, Крученых — для иллюстрирования изданий.

Затем литературно-издательская секция нашла возможным принять к изданию в первую очередь и мои две книги. Одну книгу потому, что она по тому, как она задумана, представляет собою большой материал для иллюстрации, а следовательно, и отвечает прямой задаче отдела: выпускать те книжки, которые с внешней стороны имеют подходящий характер для выпуска их Отделом изобразительных искусств. Отдел в первую очередь наметил издание детской книги; там помещены стихотворения, имеется политический отдел (*дает подробное описание книги*). Книга эта наиболее желательна для отдела, потому что детских книг в новой литературе и поэзии

совершенно нет. Смета на эту книгу следующая (*читает смету*). Эта книжка, ее исполнение явились по нашей инициативе. Мы заранее сговорились с художниками. В этом согласились принимать участие Альтман, Штеренберг и Козлинский. Общая сложность траты является восемь тысяч сто рублей. Формат листа будет такой (*дает объяснения*). Книга обойдется около пяти рублей — рыночная стоимость.

Вторая книга — «Издевательства» — сатирические стихи. Она состоит из моих стихов, напечатанных в различных сатирических журналах и газетах, а также содержит многие стихотворения, появляющиеся в печати впервые и не вошедшие раньше по цензурным условиям (*дает объяснения*).

Мы предполагаем провести означенные художественные работы путем конкурса через Государственные мастерские, которые сильно нуждаются в заказах художественных работ,. а затем было бы очень интересно через соответствующих руководителей данных мастерских выяснить имеющиеся там силы на таком реальном примере. Раньше нами намечался состав: тт. Альтман, Пунин, Штеренберг и Брик (как представитель от Государственных мастерских) и я, как автор этой самой книги, —я могу выяснить, насколько рисунки близки к заданиям. Этот конкурс, который предполагается устроить в Государственных мастерских, я считал бы очень интересным. Книга эта уже будет значительно большего формата (*дает объяснения и читает смету*).

Магазинная стоимость этой книги будет восемь рублей. Я беру предельную смету. Возможно, что будет кой-какая экономия. Мастерские за клише требуют самую различную сумму, начиная с трех рублей пятидесяти копеек в типографии, указанной мне т. Левиным и делавшей рисунки и клише к нашей газете, и кончая пятнадцатью рублями за дюйм — расценка типографии Голике. Но я не знаю, выгадав на рублях, не потеряем ли мы в смысле художественного исполнения. Я бы думал, что во всяком случае цену за эту толстую книгу мы могли бы довести до семи рублей в случае возможности экономии на клише, а на первую книгу могли бы довести до четырех рублей.

Ятманов. Я хотел бы спросить, предполагается ⟨ли⟩ это издание иллюстрировать в одну краску?

Маяковский. Да. Хотя иллюстрация в две краски была бы очень желательна для детской книжки, но это бы удвоило расходы по отпечатанию клише. Это будет очень долгая ⟨дорогая?⟩ работа, если сделать задание иллюстрировать в различных красках. Конечно, цветная книга была бы гораздо лучше, в особенности для детской книжки, но это потребовало бы лишних расходов, двойных расходов на печатание.

Ятманов. ⟨...⟩ Я хотел бы предложить следующий вопрос: художники будут предложены персонально или по конкурсу?

Маяковский. Мысль об издании этой книги зародилась у художников и у меня,— я говорю по поводу детской книги. Что же касается второй книги, то я бы в отношении ее предложил устроить конкурс. Творческая же идея относительно первой книги явилась у определенных лиц, поэтому я бы не предполагал возможным раздать заказы помимо них.

Ятманов. Мне хотелось бы знать: это издание издается группой лиц или коллегия выпускает его от своего имени?..

Председатель. Коллегия.

Ятманов. Тогда мне хотелось бы знать: эти рисунки санкционирует коллегия?

Маяковский. Никакие рисунки до санкционирования коллегией общего плана издания не будут приняты, и их не было. Пока роздана только тема.

. . . .

Маяковский. Мы нарочно взяли два различных способа, так как оба издания являются первыми и так как они будут иметь определенную ценность, независимо от того, сделаны ли они для нас, или нет, то мы прибегнем к двум способам. Один способ — крайне громоздкий, — это способ конкурса; но это способ, дающий возможность всем товарищам себя проявить. Все, кому близка по духу эта книга, могут работать дружно, совместно с художественными мастерскими, которые находятся в их ведении.

Ятманов. Я внес бы предложение, чтобы мы не стеснялись в расходах, но чтобы мы, по возможности, издали лучше и в два цвета.

Маяковский. Я бы всецело поддержал предложение Ятманова по вопросу о детской книжке, потому что детскую книжку нужно сделать очень хорошо, особенно как первую книжку отдела, а другое издание может быть сделано в черном.

. . . .

Председатель. Угодно коллегии принять предложение Ятманова: не останавливаться перед издержками и издать детскую книжку многоцветной? (*Баллотировка.— Принято.*)

Угодно коллегии принять общую смету? (*Баллотировка.— Принято.*)

Маяковский. И эту смету разрешить мне дополнить в зависимости от тех изменений в расходах, которые произойдут от печатания книги в двух или трех цветах. Затем здесь был поднят вопрос об увеличении издания в количественном отношении...

Ятманов. Издание это готово?

Маяковский. Нет.

Ятманов. Может быть, можно будет его разгрузить, чтобы возможно большее количество художников приняло участие в этом издании?

Маяковский. Мы думали так: когда будет официально это принято, составить условия конкурса для размножения, для разверстки в Государственных мастерских через руководителей отдельных мастерских, для печатания в газетах. Мы установим однонедельный срок для подачи эскизов и двухнедельный — для исполнения.

Ятманов. Следовало бы назначить двухнедельный срок в первом случае.

Председатель. Коллегия поручает т. Маяковскому составить программу конкурса и внести ее на утверждение коллегии.

Ятманов. Это следует поручить издательской комиссии.

Председатель. Хорошо. Тогда поручаем издательской комиссии. (*Баллотировка.— Принято.*) ⟨Затем переходят к обсуждению различных изданий.⟩

М а я к о в с к и й. Я хочу обратить внимание коллегии на то, что в связи с большой издательской программой ощущается нехватка бумаги. Есть только глянцевитая бумага, неприятная на ощупь. Необходимо получить другой сорт бумаги. Я бы полагал, что в виде пожелания надо предложить литературно-издательскому отделу возможно шире пополнить запасы бумаги для предполагаемого издания. Бумагу эту можно получить через Совнархоз.

⟨Вопрос об издании книги умершего художника В. Маркова, посвященной архаической африканской культуре; Марков собрал много снимков и клише.⟩

М а я к о в с к и й. Это поступает от т. Жевержеева, которого мы все знаем: он во время самой мрачной реакции в области искусства высоко держал знамя искусства. Издать эти изыскания — наш долг, а если принять в соображение, что они представляют высокий интерес, как единственные снимки африканского искусства, то тем более это является необходимым.

П р е д с е д а т е л ь. ⟨...⟩ Переходим к следующему вопросу. Доклад Ятманова о Кинокомитете.

⟨Г. С. Ятманов докладывает, что Кинокомитет Наркомпроса занимается главным образом эксплуатацией имеющихся кинокартин, — в его работе виден коммерческий уклон. Для новых постановок материала нет. Организация дела неверная. Через посредство кино надо заниматься пропагандой, в частности, пропагандой искусства. Надо, чтобы Отдел изобразительных искусств использовал кино и даже получил его в свое распоряжение.⟩

М а я к о в с к и й. Все, что говорит т. Ятманов, верно и, я бы сказал, ослепительно верно. При работе в кинематографическом отделе, в частности, когда я был в Москве, — всегда натыкаешься на эксплуатационную сторону. Никаких других целей, кроме технической передачи движения фигур, современная кинематография не преследует и ничем не интересуется.

Иногда, благодаря хорошему режиссеру, удается сделать две-три художественные постановки, но даже художественные постановки стоят на совершенно непозволительно низком уровне. Мне пришлось это испытать на своей шкуре. Мы ставили в Москве три картины, три

сценария; в одном из них благодаря исключительным обстоятельствам пришлось играть и мне. Этот сценарий макулатурного характера единственно прошел через критику Кинокомитета. Второй не прошел; нашли, что здесь нет просветительных идей, и т. д. Поэтому вполне присоединяюсь к т. Ятманову, что в области кинематографии царит полнейшая неурядица.

Но каким образом Отдел изобразительных искусств мог бы вмешаться и взять это дело в свои руки? Мне кажется, что эта задача была бы ему не по силам. Нужно только посмотреть на эту махину в несколько этажей, где на машинах работают сотни людей, чтобы понять, какой это аппарат. Конечно, можно было бы его несколько расчистить, уменьшить количество служащих, но во всяком случае это колоссальный аппарат, регулирующий всевозможные технические вопросы.

Следует ли национализировать кинематограф или нет? Во всяком случае ясно, что вести войну в таком масштабе против ужасающей пошлости кинематографа отдел не может. Задача отдела — вмешаться в работу кинематографа. В Москве это было регулировано таким образом, что Отдел изобразительных искусств получил у Кинокомитета несколько постановок. Было санкционировано право отдела пользоваться для своих постановок кинематографическим аппаратом Кинокомитета и делать постановки сообразно с теми взглядами, которые отдел считает нужным провести. Таким образом, отдел может ставить свои вещи и таким путем можно было бы вмешаться в деятельность Кинокомитета. Это минимальная программа ⟨*по-видимому, пропуск в стенограмме*⟩ образование при Отделе изобразительных искусств кинематографической секции, как постоянно функционирующего учреждения с собственными декораторами, плакатами, постановками. Затем еще может быть третье решение: передача всего дела в руки художников. Но об этом говорить не приходится, потому что перед кинематографом, кроме художественных, стоят колоссальные просветительные задачи, в которые нам всем путаться нельзя.

Мое конкретное предложение следующее: потребовать от Киноотдела (в Москве) предоставить Отделу изобразительных искусств известное количество постановок

в год, участие представителей отдела в обязательном просмотре, рецензировании этих лент, чтобы быть в курсе дела в смысле приема вещей со стороны художественной.

Всем известно, что ставятся вещи совершенно непозволительные, которые никак нельзя было бы выпускать. Сторона художественная в кинематографе стоит отвратительно. В Москве была образована коллегия с художником Кончаловским, которая принимает плакаты. И теперь сидят один или два человека и делают плакаты. Плакат Сварога для картины Луначарского («Уплотнение») из рук вон плох, говорят, будто бы благодаря тому, что слишком мало было времени. В настоящее время придуман способ рисования плакатов машинным путем: наводят часть ленты, пока стоит на полотне, кладут бумагу, копируют, и таким образом через пять минут вы получите плакат, на который художник должен был бы потратить несколько часов времени.

Необходимо предоставить отделу урегулирование, необходимо увеличить представительство в отделе на первых шагах; дать от правительства директивы в смысле предоставления Отделу изобразительных искусств определенного количества постановок, а затем участие во всей внутренней организационной работе Кинокомитета, во всех тех областях, которые носят художественные оттенки — рецензирования картин, плакатного дела, приема пьес и т. д.

Председатель. ⟨...⟩ Поручаем т. Ятманову, как наиболее близко стоящему и интересующемуся этим делом, организовать в нашем отделе такую секцию и привлечь к сотрудничеству Маяковского, который хорошо знает это дело, а также Школьника.

Голоса. Щуко.

Маяковский. Тем более что художественная работа без архитектурной невозможна.

Председатель. Угодно коллегии привлечь к сотрудничеству всех упомянутых лиц? *(Баллотировка.— Принято.)*

12 декабря 1918 года

. . . .

⟨Вопрос о диапозитивах, снятых с предметов искусства для показа в школах,—в программу всей средней школы введен курс истории искусства.⟩

Маяковский. Необходимо было действовать через кинематографическую секцию, которая имеет ближайшее к этому отношение. Я говорю относительно порядка проведения в жизнь.

Председатель <Н. Н. Пунин>. Тогда попросим тт. Маяковского и Школьника выяснить вопрос: как создать, на каких условиях создать <...>

Маяковский. Ввиду того, что при кинематографической секции будет образовано кинематографическое ателье, приспособленное к снимкам диапозитивов, мы сможем брать эту работу, исполнять ее при кинематографической секции. Но до этого времени нам нужно сойтись с производящими эти диапозитивы в других местах. Вопрос о кинематографической секции нужно было бы поставить в порядке заседания, чтобы я мог сделать небольшой доклад.

Ильин <...> Насколько диапозитивы имеют отношение к кинематографу — я не знаю.

Маяковский. Прямое отношение.

. . . .

Брик. <...> В первую очередь нужно поставить вопрос о создании комиссии, которая могла бы составить эти списки диапозитивов, необходимых как пособие для чтения лекций по теории искусства.

Маяковский. Я вполне к этому присоединяюсь. Если я говорил о работе только тех диапозитивов, которые не имеются в массовой продаже и которые должны быть сделаны по нашему заказу нами, <то это> потому, что иначе они не могут быть сделаны. Возьмем, например, памятник Шевченко. Этот диапозитив может быть сделан только нами на месте.

. . . .

Председатель. Тов. Маяковский просит внести доклад по кинематографической секции.

Маяковский. Дело в том, что т. Ятманов соблазнил нас и бросил. Прошлый раз после собрания было назначено совещание, но на это совещание явился один я.

Помещение оказалось 14 аршин на 21, очень маленькое для художественных снимков. Обычно при кинема-

тографическом помещении нужно, чтобы был подвальный люк, чтобы туда спускать. Вообще все это помещение крайне не убрано, потребуется полтора или два месяца, чтобы его расчистить, если его будут продолжать расчищать в том темпе, в котором сейчас идут работы. Чтобы эта работа наладилась и встала на практические ноги, необходимо, чтобы кинематографическая секция представила организационный план работы с точным обозначением сферы влияния: насколько эта работа будет относиться к т. Ятманову и, главное, насколько она будет относиться к Отделу изобразительных искусств. Это необходимо выяснить в связи с организационным планом сметы на будущий год. Затем необходимо дать сейчас же кинематографической секции возможность работать в этом направлении, потому что, несмотря на недельное ее существование, имеются уже четыре сценария, которые нам предложены. Необходимо образование литературной коллегии, чтобы один или два человека заведовали приемкой сценариев. Необходимо будет на собрании решить вопрос о созыве определенной труппы, о выяснении тех условий, на которых она могла бы работать. Следовательно, необходимо облечь существование этой самой секции в более реальную форму, чтоб ей было предоставлено самостоятельное существование на случай отъездов и разъездов т. Ятманова.

Вот доклад о краткой деятельности кинематографической секции.

Школьник. Нужно было бы предоставить кинематографической секции помещение и установить дни, когда бы она могла собираться.

Маяковский. Это уже частный распорядок. Нами будет испрошено соответствующее помещение, и можно будет внести сюда на обсуждение практические результаты.

Председатель. Из всего этого, я вижу, можно сделать один вывод: долой Ятманова и да здравствует кто-нибудь новый.

Маяковский. Нужно устроить так, чтобы была возможность реального существования секции вне зависимости от отъездов того или другого человека.

Председатель. Устройте — и больше ничего.

М а я к о в с к и й. Вы разрешите брать необходимых лиц?

П р е д с е д а т е л ь. Представьте смету.

. . . .

⟨О. М. Брик указывает на бывшую мастерскую Самокиша, построенную по типу фотоателье.⟩

М а я к о в с к и й. Я вполне присоединяюсь к т. Брику: какая бы ни была маленькая мастерская, но, раз она устроена по образцу фотографии,— она лучше, чем помещение в Зимнем. Затем необходимо расследовать все дело на месте. Ввиду того, что то время, когда Ятманов занимается, не так велико, то нам необходимо было бы делегировать второго представителя от отдела, потому что одного недостаточно и он один не способен вести работу. Все эти вопросы необходимо выяснить.

⟨Споры о помещении мастерской, на которую претендуют и скульпторы.⟩

М а я к о в с к и й. Скульпторы преследуют педагогические цели, но я должен сказать, что тот же практический результат, который получается от делания памятников, получится и от кинематографического ателье.

. . . .

М а я к о в с к и й. Предлагаю делегировать одного человека в кинематографическую секцию.

. . . .

М а я к о в с к и й. Тов. Россинэ уже внес предложение на утверждение коллегии о делегировании.

. . . .

П р е д с е д а т е л ь. Хорошо. Пускай секция назовет кандидата и представит его в коллегию.

. . . .

Б р и к. ⟨...⟩ сейчас на местах очень большая потребность в лекциях и выступлениях художественного характера. Мы теперь с Маяковским объезжаем районы: мы были в Выборгском районе, сейчас поехали на Охту, в понедельник будем в клубе моряков и т. д. Интерес проявляется колоссальный. Нас заваливают этими требованиями. К нам относятся очень хорошо, зовут нас, но эта инициатива исходит из других центров: либо от Коммунистической партии, либо от отдельных клубов. Было бы желательно, чтобы инициатива исходила от нас.

9 января 1919 года

<Обсуждается вопрос о кинематографической секции Отдела изобразительных искусств. И. С. Школьник сообщает, что секция в окончательном виде еще не организована и к работе не приступила; выбраны члены секции: Ятманов (возглавляющий секцию), Школьник, Щуко и Маяковский. Ввиду отсутствия Ятманова коллегия поручает Школьнику заменять его. В процессе обсуждения одного из следующих вопросов повестки Школьник говорит, что он заменяет заведующего педагогической секцией Карева по просьбе последнего.>

П р е д с е д а т е л ь <Д. П. Штеренберг>. Вы же будете заменять и Ятманова.

М а я к о в с к и й. Едва ли это совместимо.

. . . .

<П. К. Ваулин сообщает, что для приобретения государством предметов, представляющих художественную ценность, образована комиссия, состоящая из хозяйственников. Председатель предлагает поставить в газете вопрос: почему вещи для Комиссариата народного просвещения будут приобретать люди, не имеющие ничего общего с этим комиссариатом?>

М а я к о в с к и й. К газете отнесутся как к беллетристике.

. . . .

П р е д с е д а т е л ь. Тогда мы можем сказать, что нас <не?> удовлетворяет организация комиссии, которая параллельно будет делать то, что делается в комиссии по охране памятников старины.

М а я к о в с к и й. <*Одно слово неразборчиво*> тавтология.

. . . .

П р е д с е д а т е л ь. У нас имеется доклад театрально-декорационной секции об оплате эскизов декораций, костюмов к пьесам... (*Читает.*) Условия конкурса мы представили на рассмотрение коллегии <...> Я предлагаю или избрать комиссию, или коллегии собраться во вторник, чтобы подготовиться. Имейте в виду, что есть суммы, и если театральному отделу что-нибудь нужно или литературному отделу, то нужно это двинуть быстро.

М а я к о в с к и й. Принципиально вопрос решен, но театрально-декорационный отдел не решается приступить к делу. Масштаб выбирается очень широкий. Сейчас силы развернулись, и нужно в быстром темпе работать в издательском отношении. У нас была ассигновка, сметы прошли.

6 февраля 1919 года

⟨Обсуждается отношение правления Еврейского общества поощрения искусств, которое просит отпустить средства. П. К. Ваулин напоминает о постановлении: произведения оцениваются представителями коллегии с точки зрения художественной культуры.⟩

Маяковский. За коллегией остается право проверки произведений.

. . . .

⟨Представитель общества Брамсон замечает, что группа художников, которая будет отбирать произведения, может разойтись во мнениях с коллегией.⟩

Маяковский. Отдел не является представителем каких-либо определенных вкусов, так что не может быть разговора о том, что отдел может разойтись с какой-нибудь группой, принявшей и утвердившей определенное искусство. Важно, чтобы не было исковеркано понятие о воспитании св⟨ободного?⟩ художественного вкуса. Коллегия хочет вам доверять не за глаза, а на основании определенной работы.

. . . .

Брамсон. ⟨...⟩ Я могу доложить обществу, что вы признаёте только последний момент — момент утверждения представленных, уже отобранных обществом рисунков.

Маяковский. Не лишая общества инициативы.

Брамсон. Все остальные детали уже к вам не должны относиться.

Маяковский. Вы будете сообразовываться с существующими ставками.

. . . .

Брамсон. Я до сих пор имел дело только с Комиссариатом народного просвещения.

Маяковский. Комиссариат будет сообразовываться со ставками отдела.

⟨Обсуждается вопрос о заголовке журнала, который будет выпускать Отдел изобразительных искусств.⟩

Маяковский. Я бы думал назвать «Изобразители». Тогда придется так писать: Отдел изобразителей.

. . . .

П у н и н ⟨выступает от литературно-издательской секции⟩. ⟨...⟩ В предыдущем заседании было решено изменить один из рисунков ⟨...⟩ Указывали на то, что нужно изменить этот рисунок, потому что революция не так уж страшна и ужасна, чтобы изображать ее в виде волка, который ест куклу ⟨...⟩ Тут имеется в виду, что красный волк съел кадета. Я нахожу, что рисунок в художественном отношении удовлетворителен, и я предложил бы отменить это ограничение рисунка.

П р е д с е д а т е л ь ⟨Д. П. Штеренберг⟩. ⟨...⟩ Вопрос уже решен, и было бы излишне его снова голосовать.

М а я к о в с к и й. Автором этой гнусной сплетни ⟨?⟩ был я, передавший переговоры Пунину. Россинэ высказывался по другим мотивам. Он сказал, что это не подходит по стилю. Может быть, мы предложим передать этот рисунок художнику, не говоря уже о мотивах, которыми мы руководствовались, и если он опять выполнит тот же сюжет, то это нас уже не касается.

⟨Коллегия остается при прежнем решении.⟩

. . . .

П у н и н. Нельзя ли узнать, в каком смысле можно изменить рисунок.

П р е д с е д а т е л ь. Волка не делать.

П у н и н. Но в тексте есть, что волк съел... Я слагаю с себя всякую ответственность за переговоры с т. Козлинским.

. . . .

⟨Обсуждается предложение Г. И. Фридберга об организации при Отделе изобразительных искусств мастерской по изучению новых способов изготовления обуви и платья.⟩

М а я к о в с к и й. Я думаю, что мода не создается таким образом, с наскока.

. . . .

М а я к о в с к и й. В установлении специального института, по моему мнению, нет необходимости.

. . . .

М а я к о в с к и й. Я возражал не против предложения по существу, а против беллетристической формы. Сейчас обсуждался вопрос о сапожной мастерской, но при этом мы не говорили о том, что прежде нужно составлять рисунки новой моды, а потом уже подыскивать

сапожников, организовывать мастерскую и т. д. Если имеется наличие, реальная возможность организовать шляпную мастерскую, костюмерную, то к этому можно подойти по образцу того, как поступили с сапожной мастерской: брать в наше ведение, проводить свою точку зрения. Это в будущем будет определенно влиять на промышленность и на вкусы. Если будем организовывать только студию, которая будет разрабатывать рисунки, то это просто будет филиальное отделение декорационной мастерской. Надо спросить у т. Фридберга, есть ли у него те реальные силы и возможности, на которые можно было бы опереться, лишив это предприятие всей беллетристики. Мы, например, знаем, что в Петрограде имеется всего восемь тысяч штанов на все население,— это фактические сведения. И вот если бы была возможность одеть моряков, то тогда это другое дело, тогда можно было бы поставить это на реальную почву. Если есть мастерские платья, которые национализированы и передаются в Совнархоз, то мы должны вмешаться, говорить, что эти мастерские являются учебно-показательными и поэтому переходят к нам. Предложение же о том, чтобы как-то сверху создавать учреждения, которые делали бы рисунки и рассылали бы их для пользования, не выдерживает критики.

. . . .

Председатель. ⟨...⟩ Я предложил бы передать этот вопрос художественно-промышленной секции.

Маяковский. А в случае наличия соответствующих мастерских доложить коллегии.

27 февраля 1919 года

⟨Вопрос о конкурсе на памятник Карлу Либкнехту и Розе Люксембург,— о составе жюри конкурса.⟩

. . . .

Маяковский. Тут сказано: представители от проф⟨ессионального⟩ союза. Мы знаем, что они пришлют того же Блоха, так что все равно это не будет мнение рабочих. Я нахожу, что отделу ИЗО должна быть предо-

ставлена активная сторона; можно, конечно, пополнять жюри, но чтобы центр тяжести, веское слово принадлежало отделу. Мне кажется, таков должен быть принцип.

⟨Вопрос о приобретении Русским музеем произведений современных художников.⟩

Маяковский. Вопрос этот запутанный, сложный. Здесь еще является вопрос относительно приобретения картин у умерших художников. Если мы у живых приобретаем за семь тысяч рублей, то приобретать у мертвых по суммам, превышающим эти ставки, нет никакого основания, это была бы полнейшая бессмыслица. Так же, как на литературные произведения, авторское право сохраняется только за живыми, а на мертвых Советская республика имеет полное право, невзирая на наследников, которым выдаются только определенные пенсии, так же вопрос должен быть поставлен и относительно авторского права на картины. Раз мы рассматриваем этот вопрос, то мы должны решить и вопрос о том, чтобы произведения мертвых художников не приобретались или во всяком случае для них была бы введена такая же расценка, как и для живых авторов.

. . . .

Маяковский. По тактическим соображениям запрещение музеям приобретать современные произведения искусства было бы нежелательно. И сейчас уже высказываются нарекания на отдел, что он приобретает произведения по специфическому левому подбору. Но, с другой стороны, отпуская большие суммы на покупку музеями современных художественных произведений, мы тем самым — принимая во внимание состав музейных деятелей коллегии, приобретающих эти произведения,— будем определенно покровительствовать скверному вкусу, ⟨а⟩ не живописной культуре. Этот вопрос крайне сложный.

Пунин. Мы приобретаем вещи специально для живописной культуры, и особенно претендовать на всё современное искусство нам нет основания.

Маяковский. Если ограничить сферу приобретательской деятельности только произведениями живо-

писной культуры — тогда выход есть. Но если отдел явится приобретающим весь фонд живописный, который будет рассачиваться по музеям, тогда за музеями оставить это право нельзя.

. . . .

Маяковский. Тов. Пунин внес корректив относительно контроля, а не относительно смешанной комиссии. Если вы думаете, что комиссия будет контролем, а не явится постоянным учреждением—«комиссией для приобретения картин», то это — неудачное решение вопроса. Вы прежде всего вступите в конфликт по поводу расценки. Это будет главный вопрос. Художники не отдадут по этой цене, а музей хочет дать двенадцать тысяч рублей. Вот относительно расценки нам нужно было бы категорически указать на непревышение установленной ставки в семь тысяч рублей.

Затем я хотел бы обратить внимание коллегии на мою оговорку относительно приобретения картин мертвых художников. Расценка этих картин бывает значительно выше: обыкновенно их приобретают в различных живописных притонах. Вопрос о приобретении картин у мертвых, иначе говоря, у коллекционеров, также входит сюда.

Председатель <Д. П. Штеренберг>. Это дело комиссии. Этим ведает комиссар по делам музеев, который знает, у кого можно покупать, а у кого не следует.

Маяковский. Я говорю о мертвых.

Председатель. Относительно этого есть закон. <...>

. . . .

Пунин. Луначарский только что разрешил уплатить сорок тысяч рублей за кар<тину?>

Председатель. Контроль может не выдать.

Маяковский. Тогда выгодно будет составить записку о фиктивной смерти... оставить белье на берегу.

<Вопрос о распространении газеты «Искусство коммуны». Сообщается, что газету не получают там, где она нужна.>

Маяковский. Разнести в пять мест, раздать швейцарам.

⟨Обсуждается заявление от Института истории искусства.⟩

Штальберг. ⟨...⟩ Никто гипсов не рисует, напрасно на это смотрят как на жупел.

Маяковский. Зачем им это нужно?

. . . .

Маяковский. Для книжки «Издевательства» истек срок конкурса. По жюри требуется, чтобы три члена коллегии просмотрели рисунки. Может быть, вся коллегия просмотрит их в следующем заседании?

Председатель. Там принимали участие и ученики?

Маяковский. Да, два представителя.

Председатель. Я предложил бы и теперь трех членов коллегии и представителей от учеников.

Маяковский. Тогда бы я предложил: Руднева, Альтмана и себя, как автора.

⟨Это предложение принято...⟩

. . . .

⟨Оглашается журнал (протокол) предыдущего заседания.⟩

. . . .

Маяковский. Должна быть у вас графа специальная для объяснений, что сделано.

ДОКЛАД О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОПАГАНДЕ НА ПЕРВОМ ВСЕРОССИЙСКОМ СЪЕЗДЕ РАБОТНИКОВ РОСТА

19 мая 1920 года

Товарищи, я вынужден быть кратким, даже чрезвычайно кратким — всего в двадцать минут сказать, чему посвящаются обыкновенно дебаты в течение нескольких месяцев, так как вопрос стоит об искусстве, о применении его к политической агитации и пропаганде и так далее.

В вопросе о существовании художественно-фотографического отдела, собственно, два вопроса. Первый вопрос общий, теоретический — вопрос о том, необходима ли художественная агитация и пропаганда, и если она необходима, то исходя из каких художественных принципов ее можно проводить в жизнь. И второй — если то и другое мы признаем, что агитация художественная необходима и принцип ее выяснен, то что же сделала центральная художественная коллегия и что должны сделать провинциальные художественные отделы для выполнения этих самых задач.

Вопрос, товарищи, о необходимости художественно-фотографического отдела — вопрос ясный: художественный отдел необходим, и все время агитация велась путем плакатов и т. д., но каждый раз, как только возникает

какое-нибудь сметное предположение, как только возникает вопрос о расходах на печатание плакатов и т. д., сейчас же возникает вопрос: а сто́ит ли такие миллионные суммы затрачивать на картинки, не больше ли может дать обыкновенно набранная газетная статья, вывешиваемая в нашей газете, чем все эти картинки?

Товарищ Ленин в одном своем письме по поводу стиля нашей газетной работы категорически заявлял, что единственно огромный недостаток нашей работы — это отсутствие в ней телеграфного лаконического стиля, что все то, что мы можем сказать в продолжение пяти—десяти минут, в статье обыкновенно размусоривается на целые столбцы.

Следовательно, необходимо все силы, работающие в нашей прессе, устремить на изобретение способа, при котором ударность наших идей не ослаблялась бы туманностью и запутанностью формы. Ясно, для того, товарищи, чтобы лозунги, проводимые нами в статьях и т. д., не теряли бы всей этой ударности, для того, чтобы они постоянно встречались, постоянно били в глаза со всякой уличной стены, около каждой витрины магазина, необходимо каким-нибудь образом запечатлеть эти самые лозунги в какой-нибудь форме, не имеющей минутного значения. Единственным, конечно, способом для этого является применение агитации какого-нибудь искусства в более фундаментальных образах, в более фундаментальных формах представляющего этот агитационный материал и эту пропаганду. Товарищи, этим и объясняется пристрастие РОСТА к художественной работе, к деланию плакатов, к вывешиванию окон сатиры и т. д.

Раз выяснен вопрос о необходимости существования художественной работы для РОСТА, то как эту работу вести, исходя из каких принципов ее проводить? В начале революции работа художественная была самая простая: использовались художественные достижения, сделанные до нас, и подписывался под ними новый, революционный текст. Так, например, был плакат Пастернака, вы его, может быть, отлично помните, где, опираясь на винтовку, стоит солдат,— погоны, к счастью, были закрыты,—и написано:«Жертвуйте на заем свободы». После революции появился тот же самый плакат, только

с надписью: «Идите на помощь Красной Армии, сестры-работницы», и так далее.

Итак, в начале художественной работы было именно использование агитационных и художественных достижений, добытых раньше, и <были> изменения текстуального характера, но, товарищи, тут мы и сталкиваемся с одной колоссальной неприятностью. Если наша художественная работа ведется по тем самым принципам, по которым велась художественная работа раньше, то она совершенно не затронет внимания новой аудитории, на которое мы рассчитываем. Если мы обратимся, товарищи, к этим старым плакатам, то мы увидим, что они рассчитаны обыкновенно на пребывание в какой-нибудь конторе, кабинете, где вы бываете постоянно, и поэтому вы можете в течение целого дня стоять и разглядывать, что на этом плакате нарисовано.

Принцип нашей революционно-агитационной работы должен быть совершенно другой. Первая и основная наша задача — это приковывание внимания, это заставить бегущую толпу, хочет она или не хочет, всеми ухищрениями, остановиться перед теми лозунгами, перед которыми мы хотим ее остановить. Америка, как страна широко развитой промышленности и широко развитой уличной жизни, далеко уже отбросила обыкновенные печатные плакаты, во всяком случае в массе все более и более устанавливаются совершенно иные технические приемы. Так, например, т. Керженцев, кажется, рассказывал, что по улице катится бутылка, из которой выливаются чернила. Конечно, каждый человек заинтересовывается и останавливается,— почему и отчего льются чернила.

Вот это же самое, товарищи, нам и нужно сделать. Нам нужно, чтобы агитационный лозунг не терял всей своей остроты.

ВЫСТУПЛЕНИЯ НА ЗАСЕДАНИЯХ КОЛЛЕГИИ ПОЛИТПРОСВЕТСЕКТОРА НАРКОМПРОСА

2 сентября 1920 года

Докладчик сообщает о работе на польском фронте. Идет успешно работа по продовольственной кампании, созданы «Окна сатиры». Докладчик отмечает, что работа могла бы вестись успешнее, если бы не технические затруднения со стороны Государственного издательства. Литературный подотдел РОСТА издал песни, частушки сценарии.

9 сентября 1920 года

Представитель РОСТА Маяковский предлагает четыре образца плакатов.

Тов. Маяковский предлагает поставить новые пьесы исключительно революционного характера: пьесу Блока «Двенадцать», Каменского «Стенька Разин» и Маяковского «Мистерия-буфф».

20 сентября 1920 года

Тов. Маяковский предлагает: 1) напечатать имеющиеся революционные пьесы и разослать их по провинции, 2) организовать при ТЕО комиссию для создания новых пьес.

24 сентября 1920 года

Тов. Маяковский вносит в общий план празднества следующие директивы: 1) празднества должны быть агитационного характера, 2) работа должна носить характер постоянный, то есть чтобы след ее остался надолго, 3) экономия в материале. В частности, при выработке плана надо 1) иметь в виду деревню, 2) придать торжеству праздничный характер, а не утомительный, 3) привлечь массу к участию, вынести все музыкальные инструменты на улицу в этот день, 4) издать отчет о деятельности советской власти.

Далее докладчик сообщает, что намерено сделать РОСТА: 1) РОСТА намерено распространять путем радио лозунги, 2) номер Агитпросвета, 3) номер стенной газеты, 4) издать сельский вестник для деревни, 5) устные газеты довести до ста в провинции, 6) «Окна сатиры», агитационные сатирические игрушки: например, Ллойд Джордж в виде ветряной мельницы. На фронте бросать с аэропланов литературу. Издать отчет-диаграммы.

ВЫСТУПЛЕНИЯ НА ДИСПУТЕ О ПОСТАНОВКЕ «ЗОРЬ» В ТЕАТРЕ РСФСР ПЕРВОМ

22 ноября 1920 года

I

Товарищи, здесь уже изругали постановку «Зорь» футуристической чепухой, и, вступая на этот скользкий путь, я мог бы вас назвать обывателями. Вы возмущались против якобы футуристической постановки и говорили, что она вам ничего не дает, что вы должны долго думать, что такое на сцене происходит. Вы забываете, что кроме футуристической декорации, в театре есть и декорация реалистическая. Вы не обратили внимания на эти «реалистические» шедевры, которые декорируют весь остальной театр б. Зона. Но почему эти яйца со вбитыми туда иголками от ежа — это хорошее искусство? С точки зрения реальности, с точки зрения того, что дает вам что-нибудь декорация, и с точки зрения цвета — этот занавес не просто красным написан, это, если хотите, идея целая, это революция, это солнце, что хотите! Если вы подойдете с этой точки зрения, вы скажете, что все декорации декоративны, и мы вам их преподносим вместо тех декоративных украшений, которые были вам приятны, которые не беспокоили вам глаза

чем-то намазанным. Вы свой спокойный маленький вкус забили чем-то маленьким. Но и вкус также революционизируется постепенно. Театр Омона в свое время казался очень революционным театром, потому что это был впервые введенный декаданс, а до этого были просто трактиры с намалеванными голыми бабами. Я считаю, что необходимо уничтожить такую постановку вопроса, что это футуристическое, непонятное, а потому это дрянь. Вас это оскорбляет, обижает,— для вас же хуже!

Перейдем дальше по поводу этой постановки. Говорят, что постановка дрянь. Хорошо, постановка очень скверная. Я видел замечательную постановку «Благовещения», безукоризненную с точки зрения подобранности штиблета к каждому пальцу. Они о воскрешении детей путем божественной силы спектакль ставят. Это будет ерунда, сколько бы ее ни ставить.

Что же для нас ценно в нашем театре? Конечно, не то, что достигнуто. Спросите у самого т. Мейерхольда,— он не скажет: «Вот, товарищи, «Зори» я поставил, а теперь умру, а вы по России развозите».

Подите в Художественный театр, там такие загогулинки до сих пор висят. Вы говорили: «Передайте «Зори» Верхарна в этот театр». Что он вам на это скажет? «Да, действительно, будем мы ставить какие-то агитационные пьесы!»

Ценность этого театра ⟨Театра РСФСР⟩ в том, что он в противовес всем от старой декорации перешел к новой. Это первое колоссальное достижение этого театра.

Тут товарищ говорил: я видел вашего пророка, и он меня не убеждает, потому что он стоит на кубе. А если я его на чемодан поставлю, это будет большей реальностью? Никакого реального пророка, как вы его ни ставьте, вы все равно не получите! Пророк — это ерунда, на что вы его ни ставьте. Вот мы подошли вплотную: все ценно в театре, что идет от нового, все скверно, что идет извне, что приходилось нам играть до сих пор. Да, нужно переломать этот глупый барьер и нужно, чтобы и публика и актеры играли. Товарищи говорили, что бросали актеров в публику и они поддавали жару.

Но, товарищи, в каком же театре можно сделать это? Представьте себе: в Художественном театре все эти дяди Вани, тети Мани сломали перегородку и вместе с околоточным пошли с пением «Интернационала» по улицам города!

Товарищи, я утверждаю категорически, что самый подход к делу, как и критика пьесы «Зори», неудачны. Вы критикуйте не данную постановку, а тот путь, на который вступил этот театр. Вступил же он на исключительно правильный путь. Он понимает, что вне современности театр существовать не может. Это не значит, что мы должны кричать с этих театральных подмостков какие-то лозунги, но чтобы все, что делается в этом театре, было бы родное вам. Все, что было в театре, и все, что критикуемо было ораторами, является от старого театра. Поэтому я предлагаю перенести разговор к рассмотрению того метода, тех путей, на которые вступил театр, поставивший «Зори». Меня эта постановка также не удовлетворяет. Когда я был в этом театре, я ушел, потому что актер два часа говорил о каких-то химерах. В текущем моменте эта химера не участвует.

Крупская в «Правде» возражала довольно громко, с такими разговорами, что «будьте добры прекратить издевательство над покойным автором». Как хотите, товарищи, но если этот спектакль революционен, то все-таки вам ближе взятие Перекопа, чем весь этот Верхарн вместе. Нет такой пьесы, которая бы не становилась для вас старой через неделю-две, не говоря уже о такой ветхой вещи, как Верхарн. Вам известно, как окончил свои дни Верхарн: он стал милитаристом и даже в некоторых своих вещах антисемитом. Что же, мы из уважения к покойнику будем оставлять это, если хотим иметь революционный текст? Нет, мы обязаны это сделать. Мы разрушили столько вещей, что же нам церемониться с такой маленькой вещью, как «Зори» Верхарна? Ломать, революционизировать все, что есть ветхого, старого в театре, и если первая постановка была неудачна с точки зрения статической, с точки зрения перевозки в провинцию, то, несомненно, мы должны крикнуть этой пьесе: да здравствует она, как первая революционная тенденция в театре!

II

Товарищи, жалко, что ушел Луначарский. Я хотел его приветствовать от имени смердящих трупов, о которых он с такой залихватской манерой сегодня говорил. Два года тому назад появилась статья Луначарского, в которой черным по белому сказано, что впервые в истории революционного движения дана пьеса, которая вполне идентична со всем пафосом современности. Это пьеса Маяковского «Мистерия-буфф». Поэтому вопрос о смердении несколько отходит на задний план. Если бы мы, футуристы, оставались смердящими трупами, то я ухватил бы мандат Луначарского и пошел бы по всем совдепам: смотрите, какой я прекрасный, — и везде ставил бы свою пьесу. Но, несмотря на это, я через два года говорю: «это гадость» и переделываю, потому что новая революционная действительность требует от нас новых пьес, и это делаем только мы, революционные поэты и писатели.

Товарищу Луначарскому должно быть известно, если он не хочет вам талмудить головы зря, что мы, футуристы, первые отошли от интеллигентских форм и прочего к революционной действительности. Он должен знать, что во имя этой революционной действительности, во имя этого огромного содержания мы начали революционное выступление против всех старых театров. Луначарский должен знать, что только мы, художники-футуристы, отошли ⟨перешли?⟩ к реальной, политической, агитационной работе в искусстве. Он должен знать, что если мы не создали потрясающих поэтических произведений, то только потому, что на борьбу с Врангелем, с Польшей уходили наши поэтические силы.

Дальше тов. Луначарский указывает, что якобы я выступаю против каких-то пророков и пророческого в пьесах, а он выдвигает колоссальнейшее содержание. Да не о таких пророках я говорил. Я говорил о пророках, которых выдвигала буржуазия, о ходульных пророках, за которыми, как бараны, должны были все идти. Луначарский говорит, чтоб именно пьеса зажигала, вдохновляла, заражала. Я на это отвечу, что холера и сыпной тиф вас заражают,— разве это хорошо? Он го-

ворил: вам, футуристам, были предоставлены все возможности, но что говорил по этому поводу пролетариат: «снимите это безобразие». Это было потому, что в деле художественного воспитания и образования ничего не было сделано. Да разве пролетариат не носил Керенского на руках, а теперь разве он не разбит до того, что его фамилию написать нельзя. Пусть Луначарский посмотрит, не смердит ли у него под боком. С какой революционной идеологией согласуется это вторжение ветеринаров в искусство?

Луначарский говорил, что митинги надоели. Да, ведущему практическую работу в области пропаганды и агитации они надоели. Но я видел статью в «Правде», где писалось, что формы агитации нам надоели; дайте нам агитирующие театральные действия, и вы увидите, какое будет впечатление. Да, агитация о смердении надоела. Передавали факт, что на каком-то совещании четырнадцать резолюций были предложены, но ни одна не прошла. Там были резолюции по продовольственному вопросу, а после агитации агитационно-пропагандистского театра те резолюции, которые требовалось провести, прошли. Даже в такой маленькой вещи, как такая агитация, агитационное значение театра непомерно. А Анатолий Васильевич предлагает спать в театре, он говорит, что это сон. Из каких учебников вы прочитали, что сон — это театральное действие <театральное действие — это сон>? Театральное действие — это борьба, а не сон.

Луначарский говорит, что агитация должна быть практической. Мы и возражаем против «Зорь», потому что все эти Эреньены не факты, а высосанный из пальца сон. Ведь мы уже ни одного слова, которое припахивает этой мистикой, Анатолий Васильевич, ни одного слова не потерпим в своих произведениях. Если мы говорим об отвлеченных пьесах, то только применительно к моменту. Театров политических, агитационных нет. Только взрывами мы можем достичь такого театра. Да здравствует театр Мейерхольда, если даже на первых порах он и сделал плохую постановку! *(Аплодисменты.)*

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ДИСПУТЕ О ДРАМАТУРГИИ А. В. ЛУНАЧАРСКОГО

26 ноября 1920 года

Товарищи, обычно положение ораторов, выступающих против Луначарского, крайне невыгодно: или Луначарский поспешно исчезает по необходимому делу, или оратору не дается ответ, или Луначарский получает последнее слово как докладчик, и бедному оратору не поздоровится. Я, как испытавший коготки Анатолия Васильевича, не хотел бы повторения, но я думаю, что его коготки будут милостивы, потому что то, что говорил Луначарский, любому может показаться: позвольте, это говорил футурист самый настоящий, но не тот футурист, как впоследствии я вам докажу, который подразумевается мною, а тот, который с общей точки зрения считается футуристом. Ведь сейчас, в свете газет, в свете нашего сознания, чем является борьба между правым и левым течениями, которые объединены названием футуристов, и между властью? Власть говорит нам: вы закоснели в своем индивидуализме, а мы являемся новым классом, который имеет богатейшее содержание в прошлом и еще более богатейшее содержание в будущем. И лукавые футуристы отвечают: помилуйте, не есть ли то, что вам в нас кажется непонятным, не есть ли это признак вашей непонятливости? В доказательство Луначарский говорит: я читал свое произведение рабочим, и оно было ими одобрено. В то же время какой-нибудь молодчик вроде

меня возьмет с Обуховского двадцать человек, да соберет подписи, что пьеса понята. На это <В ответ на это?> нас опять кроет власть: вы вертитесь как белка в колесе, ведь нам необходимо искусство содержательное. Но футуристы говорят: зачем нам содержание? Вот и Анатолий Васильевич сегодня, по крайней мере по отношению к Платону Михайловичу, встал на такую же незавидную позицию футуризма. Недаром художники левого направления его поддержали. Таиров радуется словам, радуется бессодержательности: позвольте, любая пьеса может быть поставлена на сцене, что́ мне, что вы видите в «Благовещении» попагит,— и никакой комар носа Таирову не подточит. Волькенштейн говорит: что делать, если у меня стихия в душе поднимается? Что же ему ответить: спасайтесь, как вообще спасаются от стихийных бедствий.

Но, товарищи, в чем же дело? Я должен сказать, что и точка зрения Платона Михайловича меня не удовлетворяет. Не рассмотрите мое сегодняшнее выступление как выступление ведомственное,— мне определенно кажется, что тут нет разницы в точке зрения. Несколько коммунистов задрались между собой о поэзии. Я вам охарактеризовал два момента, в которых находится левое искусство. Кто не верит, может обратиться к стенограмме, где мы, ложные футуристы, оказались в неблаговидном разряде смердящих трупов. Если в области поэтической я не нахожу никакой точки опоры, они правы, потому что, будучи правительственной властью, они запрещали всё, что было от футуризма, и я, поэт Маяковский, лично убедился в этом. Анатолий Васильевич говорит: постойте, куда вы бежите, а сон, а образ? Нет, уж если вы, т. Луначарский, свернули нас с этого пути, то будьте любезны не покидать нас. Мы признаем: к чорту индивидуализм, к чорту слова, переживания, мы, если не можем себя фактически осознать, то мы все свои идеи и слова подчиняем, что даже можем от своей собственной личности отказаться. Волькенштейн сказал, что поэта нельзя принудить. Вы ошибаетесь: поэта нельзя принудить, но сам себя он может принудить.

Анатолий Васильевич в своей беспощадной критике, что все девицы на нас пальцами показывают, не заслу-

жил себе полемической пощады. Анатолий Васильевич является наркомпросом; но те взгляды, которые он проводит в области искусства, это все-таки не те взгляды, которые он проводит в политической области, и если бы эти взгляды проводились им в другой области, это несколько удивило бы, шокировало бы ЦК партии. Это мне безразлично, но такой сладкий, правильный футуризм находит выражение в идеях т. Луначарского и в его произведениях. Чем же эта футуристическая орава хуже?

Нет, Анатолий Васильевич, с точки зрения идеологической правильно это или неправильно, но, как человек искусства, как профессионал, а не как Волькенштейн, я утверждаю, что с точки зрения искусства современного, пытающегося стать на коммунистические рельсы и вместо мистики рассматривающего свое дело как производство,— и то, что говорил Луначарский, и то, что говорил Керженцев,— пустяки.

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ДИСПУТЕ «ХУДОЖНИК В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ»

3 января 1921 года

Товарищи, ⟨я⟩ сначала отвечу несколько слов предыдущему оратору. Товарищ, вы, определенно заявивший о том, что вы не художник, подходите к нам, как подходит каждый обыватель, а не революционер. Вы говорите: где греза? где искусство? где поэзия? где красота? А что, по-вашему, красиво? Красивы слова Бальмонта... *(Цитирует четверостишие.)*

А иначе говоря,— все красиво. Зависит только от того, как вы на это посмотрите. А «Веселая вдова» — тоже ведь красивая штука,— не угодно ли ее? Вы, идя дальше по этому скользкому пути, заявляете, что задача современного театра — это борьба с общественным злом. Но нельзя же такую ерунду городить в двадцатом веке! (*Аплодисменты.)* Будьте любезны не аплодировать, только шикайте. Ведь легочная чума и чахотка — это тоже зло. Спекуляция — тоже зло. Но плевать ей на ваш театр. У театра есть свои задачи, к которым подходить с наскока, прикрываясь революционным духом, не приходится.

Вы помните, вы все, именующие себя рабочими, говорили, что театр должен быть чем-то подымающимся над всей обыденщиной, чем-то, что создается людьми, не

думающими о куске хлеба. Это «буржуи» по нашей терминологии. (*Шум на местах*. Председатель: «*Прошу прекратить крики!*») Мы знаем миллионы людей, произведения которых создавались в результате самой ожесточенной борьбы за кусок хлеба. Мы знаем «Голод» Кнута Гамсуна, который создался самыми тяжелыми и нечеловеческими переживаниями и борьбой за кусок хлеба. И немало еще можно привести примеров. Как же вы обвиняете художников и актеров, что они за кусок хлеба что-то делают? Как вы на заводе и в советских учреждениях работаете за кусок хлеба, и мы работаем так же. (*Шум на местах.*) Товарищи, не прерывайте меня и не упражняйтесь даром во фразеологии. Я говорю только о том... (*шум*), что сейчас здесь ставили в упрек современному театру, что он продается из-за куска хлеба. А что, они все занимаются своей специальностью не ради этого, а ради каких-то воздушных промыслов? Мы сейчас занялись тем, что сошли на землю, на которой борются из-за куска хлеба все живущие, и ни за какие воздушные коврижки с ней не расстанемся. (*Шум, крики с мест.*) Товарищи, если у вас есть не только голоса, но и фамилии, вы можете записаться.

Я останавливаюсь на речи предыдущего оратора из-за того, чтобы показать, насколько не интересует никого все, что оппонирует <?> новому искусству. Вы пришли сегодня сюда, чтобы посмотреть на эти красные пятна и веревки, и не лезете сюда с палками и не грозите. Когда мы в Одессе с Василием Каменским подвесили у подъезда театра три пианино за ножки, так публика грозила нас изничтожить, если мы этого украшения не уберем. А сейчас целый ряд ораторов выступает и кричит не о том, что это <не?> является искусством, а вообще ведет теоретические споры о привлечении художников, и вы не возмущаетесь, и вам ясно, что это может быть оспариваемо только как определенная деталь, а спорить по существу вы не можете. Так ли это?

Потому сейчас нам не возражают, что нас крыть нечем, что вся идеология, на которую можно опереться, все старое искусство является буржуазной идеологией, телесной оболочкой, которую мы сбросили в Октябре. И с ней к нам не сунешься. Но дело в том, что за этим

молчаливым соглашением с нами существуют тысячи людей, сроднившихся со старой буржуазной мыслишкой, которая пучит глазки на это новое искусство и где-то в Камергерском переулке творит свое старое искусство. Какое же разногласие этого театра с тем театром? Возьмите любую пьесу. Как подходят к ее постановке? Возьмите «Вишневый сад» — как к нему подходят? Да очень просто: «Вишневый сад»,— валяй, декоратор; видел, как весной вишневый сад цветет? — ну и валяй сад, передай его. И передают, не считаясь ни с требованием сцены, ни с тем, что выдумало современное мастерство, как мастерство малярное или как мастерство живописца. Это потому, что пришедшие сюда пять — десять тысяч человек требуют здесь прежде всего зрелища, а не того, что дает Чехов. Здесь требуют иллюстрации от декоратора. Здесь заботятся о том, чтобы эти несколько десятков тысяч человек пришли и не негодовали бы на плохую пьесу. Не об этом заботится современный режиссер. Он заботится о том, чтобы вас всех скомпоновать в этом действии, чтобы вы были не сухими зрителями, а сами бросились бы разыгрывать комедию или трагедию. Для чего приходил сюда старый автор? Чтобы дать вам определенную мораль, нравоучение или борьбу с чахоткой или вредом табака, которые он выдвигал на этой сцене.

Революция отозвала нас от старых обязанностей и дала нам возможность посмотреть, в чем же заключается основа нашего мастерства, нашей театральной работы. И вот здесь в этой революции мы нашли непреложные истины, по которым развивается каждое отдельное искусство. Мы нашли точные данные для живописи. Мы знаем, что объем, предмет, его раскраска, линейное построение — вот что является душой и сердцем живописного искусства. Мы нашли, что в театральной передаче «Дяди Вани» и «Вишневого сада» нет правды. Здесь режиссер берет вас хищнически, как чурбанов, не согласованных с другими людьми, которые идут рядом с вами, берет этих людей, которые привыкли бегать лишь по определенным направлениям по своим личным делам или за покупками, и пускает вас в стройные колонны и дает вам согласованность с движениями рядом стоящего человека, в данном случае актера.

Возьмите настоящего поэта — это не диктовщик морали, поэт уже не в этом смысле слова, но среди разноголосицы и шума и слов он берет самое существенное — как видоизменялись слова, какие новые лозунги и построения речи нашла революция. Это уже не старый язык Островского. Он хочет, чтобы на реплики со сцены вы подавали реплики из зала и жили бы той же жизнью, что живет поэт.

Целый ряд составных элементов создает Октябрь в искусстве. Этот Октябрь начался с живописи по многим причинам, может быть потому, что это одно из старейших искусств, может быть потому, что прикладная живопись более требовалась для революции и кустарного строя промышленности. Но эта революция пройдет через определенное отношение к живописи и перейдет к живописи как к искусству в области театра. Я думаю, что, защищая здесь общий фронт моих товарищей «футуристов», однобоко будет говорить о привлечении живописи в театр. Это практически невозможно. Дайте любому декоратору поставить «Мистерию-буфф», и он этого не сделает. Он прекрасно поставит ее со стороны красок, но не даст жизни тем миллионам, которые должны прийти из зрительного зала на помощь актеру. Следовательно, необходимо дополнение живописца режиссером и инструктирование его. И если вы пустите разношерстную бессловесную массу фантазировать на сцене, то из этого получится в лучшем случае скверный балет. Если актерам вы не дадите словесного построения,— театр будет мертв. Великолепный тон в смысле декораций, взятый живописцами, погублен безвозвратно скучной и скверной пьесой, которой являются «Зори». Но революционный фронт выясняется и выравнивается, и после того как люди увидят «Зори», может быть и скверно поставленные, но там, где-то на местах, куда они потом вернутся, они принесут с собой этот прожектор, и им там уже не надо будет «Лесочков» Островского, они уже не станут их разыгрывать. Они приступят там к построению нового театра. И не в одной демонстрации, где участвуют тысячи и десятки тысяч людей, движение этой толпы будет регулироваться уже не слабым и хриплым голосом Мейерхольда, а ревом сирены.

Товарищи, взятие Зимнего дворца «Лесом» Островского не разыграешь. Это химера. Октябрь наступил не потому, что дана пьеса, где художник идейно развернул себя. Нет. Весь тот вулкан и взрыв, который принесла с собой Октябрьская революция, требует новых форм и в искусстве. Каждую минуту нашей агитации нам приходится говорить: где же художественные формы? Мы видим лозунги, по которым все сто пятьдесят миллионов населения России должны двинуться на электрификацию. И нам нужен порыв к труду не за страх, а во имя грядущего будущего. А это разве дается «Лесом» Островского или «Дядей Ваней»? Ничего подобного: это дается инструментовкой всей толпы в смысле, проповедуемом нами, футуристами. Да здравствует Октябрь в искусстве, который вышел под общим флагом футуризма и пройдет под флагом коммунизма!

ПОЛИТЕХНИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ

(Аудитория № 1).

В Воскресенье, 19-го Декабря,

в 3 часа дня

ДИСПУТ

ТЕМА:

ПОЭЗИЯ — ОБРАБАТЫВАЮЩАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ.

ДОКЛАДЧИК

ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ

ОППОНЕНТ

А. В. ЛУНАЧАРСКИЙ

ТЕЗИСЫ ДОКЛАДА:

1. „Деятель искусства"—сословие, подлежащее упразднению. 2. Искусство или промышленость? 3. Против всех течений. 4. Теория обработки слова. 5 Практика обработанных слов. 6. Ложь о футуризме. 7. Правда футуризма

Билеты продаются: Театральная касса Р.Т.О. (Петровка, 5, 10—5), лавка Деятелей Искусства (Б. Никитская, 22, 12—7), Политехнич. Музей, у швейцара (гл. подъезд, 11—8) и в день лекции при входе.

Афиша диспута «Поэзия — обрабатывающая промышленность».

1920 г.

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО НА ДИСПУТЕ «НАДО ЛИ СТАВИТЬ „МИСТЕРИЮ-БУФФ“?»

30 января 1921 года

Товарищи, сегодняшняя афиша вышла под таким невинным названием совершенно случайно. Она должна была бы выйти под более резким и категорическим названием.

Надо ли ставить «Мистерию-буфф»? Казалось бы, вопрос несколько странный. Ведь ее готовят к постановке, в чем же дело? А дело в следующем. Как и у многих вещей, так и у моей «Мистерии-буфф» есть некоторая эпопея. Вот в чем она заключается.

Три года тому назад, начатая еще в эпоху Февральской революции, за две или три недели до празднования Октябрьской годовщины она была готова. Решено было ее поставить. Я не буду говорить о тех палках, которые втыкались в ее колеса. Но ее решено было поставить, и вывел ее на свет божий А. В. Луначарский в своей книжке «Речь об искусстве», где он писал: «Впервые в истории мировой революции дана пьеса, идентичная всему ходу мировой революции. Я видел, какое впечатление она производит на рабочих. Она их очаровывает». Не правда ли, крещение пьесы довольно хорошее. Но после третьего спектакля в дело вмешались другие — некто Левинсон, бывший критик из «Речи», который также настаивал на полном своем знаком-

стве с пролетарской психологией и указал, что пьеса — определенно подмазывающаяся к пролетариату. Пьеса была снята с репертуара. Через три дня один из рабочих, именно заведующий распределением билетов Лебедев, писал в номере «Искусства коммуны»: «Я считаю недопустимым снять эту пьесу с репертуара, потому что в дни Октябрьской годовщины в Петрограде самый большой спрос на билеты был именно на эту пьесу». Тогда «на защиту коммунистических идей» выступила Мария Федоровна Андреева, которая тоже говорила, что она лучше всего понимает психологию рабочих; это — ерунда; пьесу надо снять; она недоступна пониманию рабочих масс.

Уложив пьесу в чемодан, я поехал в Москву, где она читалась ко дню Октябрьской годовщины. В МОНО Каменева нашла ее великолепной для постановки, потому что, действительно, тогда не было других пьес и даже намеков на революционные пьесы. Пьесу решено было ставить в Москве, но на «защиту коммунистической точки зрения» выступил Комиссаржевский, который говорил, что пьеса не годится, пролетариат ее не поймет (точных слов не помню).

С пьесой я переехал на дачу <?>, там ко дню первомайской годовщины я выволок ее на свет божий и уже не сунулся с ней к главкам и центрам, а пошел к революционным актерам, к революционной молодежи и художникам, и на общем собрании учащихся первых государственных мастерских (Училище живописи, ваяния и зодчества, бывшее Строгановское), консерватории, филармонии вкупе с рабочими училища было решено подготовить постановку пьесы на Лубянской площади. Тогда пьесу передали для рассмотрения в МОНО, в майскую комиссию, и тогда за «поруганные права коммунизма» выступил Фриче, который сказал, что пьесы пролетариат не поймет. Ее снова сняли с репертуара.

Через год почти на заседании Политпросвета подбирали репертуар ко дню вот этой Октябрьской годовщины, начали набирать и наскребать пьесы, причем Мейерхольдом внесена была и подверглась обсуждению моя пьеса, и была признана единственной пьесой, не только революционной, но отчасти и коммунистической.

И решено было ее ставить. За постановку ее взялся Мейерхольд. И тут на сцену, как «защитник коммунистических идей», вынырнул Чижевский, который нашел пьесу опять-таки с точки зрения пролетариата недопустимой.

Не имея времени и возможности всем и каждому доказывать и объяснять, что это за пьеса, какая она,— я предпринял объезд районов, где я читал рабочим мою пьесу. Пока, к сожалению, мне удалось в Москве объездить только незначительное число районов ⟨*по-видимому, небольшой пропуск в стенограмме*⟩, Рогожско-Симоновский, где три человека от коммунистов говорили, что пьеса замечательна, и три другие — что она никуда не годится (в Петрограде я объездил все районы). При голосовании из аудитории Рогожско-Симоновского района (не знаю, сколько человек точно, но вмещается всего 650 человек) против пьесы подняли ⟨руки⟩ 5 человек, а за пьесу все остальные, то есть около 645 человек рабочих и красноармейцев. Но этих товарищей недостаточно, и если сегодня мы (я вызывал сюда представителей всей Москвы, ЦК РКП, Рабкрина, Всерабиса и прочих организаций), и если мы сегодня, придя сюда, найдем эту пьесу заслуживающей внимания,— я льщу себя надеждой, что уже не выступит какой-нибудь Воробейчиков от имени пролетариата и не будет требовать снятия ее с репертуара. Мне хождения по мукам в течение трех лет страшно надоели.

Итак, приступаю к чтению пьесы. *(Аплодисменты.)* Пьеса дана как была; в зависимости от новых, нарастающих обстоятельств она будет переделываться. Когда я умру, она будет переделываться другими и, может быть, от этого станет еще лучше. Итак, я читаю. *(Следует чтение «Мистерии-буфф».)*

ВЫСТУПЛЕНИЯ НА ДИСПУТЕ «ФУТУРИЗМ СЕГОДНЯ»

3 апреля 1923 года

I

От полемических выпадов в рабочей аудитории я воздержусь и постараюсь дать лишь некоторые объяснения. Тот благородный пафос, с которым выступали некоторые товарищи, не имеет смысла. Нужно трезво подходить к делу. Первое, на что я обращаю внимание товарищей, это на их своеобразный лозунг «не понимаю». Попробовали бы товарищи сунуться с этим лозунгом в какую-нибудь другую область. Единственный ответ, который можно дать: «Учитесь».

Работу футуристов, как и всякую поэтическую работу, нужно рассматривать сравнительно. И если именно так подойти к футуризму, то станет ясно, что в современной литературе нет других течений, которые имели бы такое же значение, как футуризм. Футуристы первые поставили те задачи, которые требовались настоящим моментом. У футуристов есть, правда, разное по степени понятности: есть просто понятное и не столь понятное. Но неодинако-

вы и задачи: агитационный момент, быт, осознание общего момента и прочее — все это разные градации. В этом тоже нужно уметь разбираться. И что касается тех, кто не понимает того, какие именно задачи ставит себе футуризм и как он решает эти задачи, то для этого рода товарищей может быть лишь один совет: объединиться в профсоюз непонимающих.

Здесь говорили, что в моей поэме нельзя уловить общей идеи. Я читал прежде всего лишь куски, но все же и в этих прочитанных мною кусках есть основной стержень: быт. Тот быт, который ни в чем почти не изменился, тот быт, который является сейчас злейшим нашим врагом, делая из нас мещан.

Мои стихи называли здесь «рубленой прозой». У называвших так мои стихи есть, по-видимому, определенное представление о том, каковы должны быть стихи. Образцом является для них, видимо, старая классическая поэзия.

II

Между русским и итальянским футуризмом и существует общее и нет. Русский футуризм ставит своими задачами: 1) формальную разработку материала, 2) применение этого формально обработанного материала для практических нужд. В области формальных методов сходство между итальянским и русским футуризмом есть. Заводы Тульский, например, и заграничные Крезо выделывают оба оружие, цель применения которого, однако, различна. Различие существует в целях.

Мы держимся за название футуризм потому, что это слово является для многих флагом, к которому они могут собраться. (Для многих это слово может быть, конечно, и пугалом.) Когда наше осознание будет осознанием массы, то мы откажемся от этого термина.

Нужно обратить внимание и на то, что футуризм является для нас названием родовым. Частное наше название — комфуты (коммунисты-футуристы). Идеологически мы с итальянским футуризмом ничего общего не имеем. Общее есть лишь в формальной обработке материала.

III

В отличие от вас, т. Родов, и вашей группы мы не делаем для вечности, мы не метафизики. С каких это пор должны мы ограничиваться какими-то рамочками? Марксизм дает только подход, метод. На основании этого метода изменяется и наша деятельность. В основе лежит принцип диалектический.

Вы говорите, что у нас нет содержания, а между тем из одной нашей поэмы вы делаете пятьдесят своих. Пролетарские писатели становятся на нашу позицию. И мы и они учимся у жизни.

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ДИСПУТЕ О ЗАДАЧАХ ЛИТЕРАТУРЫ И ДРАМАТУРГИИ

26 мая 1924 года

Товарищи, когда я в кулуарах услышал, о чем здесь говорят, я удивился, что ничего не изменилось и не подвинулось с 1917 года. Я считаю малопроизводительной такую форму искусства, гораздо более целесообразной считаю писание, но т. Зельдович ухватил меня за фалды, и потому я должен говорить.

Я остановлюсь только на выступлении т. Лелевича, касающегося нас, соратников Лефа,— единственного барометра революционного искусства. Тов. Лелевич говорит, что только то искусство имеет право на существование, которое является оружием рабочего класса, класса, идущего под знаменем коммунизма, только такое искусство должно быть всемерно всеми издательствами и учреждениями поддерживаемо, только такое искусство имеет право на существование в республике.

Вот тут-то, в этот самый момент, и начинается «но». Искусство должно являться оружием — таким оружием, которое художник, писатель, актер дают классу. Но с точки зрения коменданта того интендантства, которое собирает все это искусство, не будут ли эти поставщики через пять — десять лет привлечены к ответственности

за поставку явно гнилого сукна? Вот, подходя с этой точки зрения, приходится сказать — «да, интендантство будет притянуто по всем статьям уголовного кодекса». Поэтому критика должна интересоваться тем, как должно быть сделано это самое искусство, при основном условии, что это оружие — оружие пролетариата. Но, к сожалению, воспитание этим искусством и обучение ему идет самотеком — и позорным самотеком. Конечно, мы не будем говорить серьезно об учебных заведениях вроде Литературно-художественного института, где больше занимаются вечерами литературных воспоминаний,— мы будем говорить о литературных учреждениях, считающих литературу оружием. Возьмем, например: в Москве вышло рабкоровское издание «Лепестки»; ясно, что в смысле идеологии, в смысле напора — это должно быть пушкой, направленной рабочим классом. Разворачиваем и читаем совершенно смехотворные и абсолютно недопустимые странички. Возьмем, например:

Я пролетарская пушка,
Стреляю туда и сюда.

И эти строчки серьезно преподносятся читателю как советская пролетарская пушка. Вначале, при слове «пушка», вас охватывает ужас: уважаемый канонир выдвигает серьезное орудие; это грандиозно; но кафешантанное «стреляю туда и сюда» сразу уничтожает дрожь и вселяет страх за бедного стрелка. Я считаю одним из огромнейших моментов в области искусства — это ремесло, умение, и вот с точки зрения этого ремесла прихожу к значительно более пессимистическим выводам, чем пришел Анатолий Васильевич.

Я утверждаю, что литературного подъема в смысле работы сейчас нет, а есть подъем литдрак. Если бы у нас были произведения, равные по огненности, по убежденности защищаемых позиций всей этой драке, которая возгорелась, мы были бы обеспечены литературой. Но, к сожалению, все эти выступления прикрывают чрезвычайно мелкую литературу, чрезвычайно маленькое по существу искусство. И вот, рассматривая сейчас, например, театральный сезон, я утверждаю, что ни одна песенка, ни одно двустишие, ни одна формулировка,

ни одно определение не вылилось из стен театра в жизнь. Не было в театре ни одной вещи, ни одной пьесы, которая осталась бы у вас и на другой день. В большинстве случаев это зрелищные предприятия и как таковые развиваются по линии главным образом продажи билетов. Для меня глубоко отвратительна постановка «Леса» Мейерхольда при всем колоссальном интересе, который вызывает во мне гармошка, но безотносительно к театру. Я люблю в трактире орган, но строить на этом театральное представление — убожество. Это не новое искусство, а воскрешение покойников. В еще большей степени это приложимо и к Камерному театру и к другим.

То же самое можно сказать о литературе. Я получаю очень часто упреки, что в «Лефе» чрезвычайно мало фактического материала. Но это зависит не от того, что малое количество материала присылается в редакцию, но <от того, что> 99% этого материала приходится выкидывать, и это тот материал, который находит великолепный прием в других редакциях. И вот сейчас, если вы всмотритесь в поэтический материал, который проходит перед вашими глазами во всех журналах, я категорически утверждаю, вы не встретите ни одной вещи, из которой можно было бы запомнить пять — десять строчек, прочитав раз, и вообще нет ни одного поэтического произведения, которое хотелось бы, начав, дочитать до конца.

Вот Анатолий Васильевич упрекает в неуважении к предкам, а месяц тому назад, во время работы, Брик начал читать «Евгения Онегина», которого я знаю наизусть, и я не мог оторваться и слушал до конца и два дня ходил под обаянием четверостишия:

Я знаю: жребий мой измерен;
Но чтоб продлилась жизнь моя,
Я утром должен быть уверен,
Что с вами днем увижусь я...

Конечно, мы будем сотни раз возвращаться к таким художественным произведениям, учиться этим максимально добросовестным творческим приемам, которые дают верную формулировку взятой, диктуемой, чувствуемой мысли. Этого ни в одном произведении в кругу

современных авторов нет. Конечно, это никак не похоже на лозунг «Назад к Пушкину». Мое отношение к этому вопросу в стихе моем «Юбилейное».

Мы исключительно бросаемся в полемику, и это главный недостаток. У нас отсутствие отчета, отсутствие критического понимания школы. Вот мой беглый взгляд на нашу современную литературу и искусство. Этот взгляд на литературу может быть также приложим и к живописи, и к театру, и ко всем остальным видам искусства. (*Аплодисменты.*)

ВЫСТУПЛЕНИЯ НА ПЕРВОЙ ВСЕСОЮЗНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ ПРОЛЕТАРСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

9 января 1925 года

I

Тов. Вардин ошибся, сказав, что я гость. Я делегат, хотя и с совещательным голосом, но это лучше, чем быть соглядатаем того крепкого разговора, который был сегодня. Тем не менее в отчете о майском совещании в ЦК относительно дел искусства я числюсь как попутчик. Не любя ранги, буду говорить как попутчик, прибавив только, что для попутчика я буду говорить довольно странные вещи.

Я четыре года добивался чести сразиться с глазу на глаз с таким увиливающим от непосредственного соприкосновения противником, как т. Сосновский, и сегодня я получил эту возможность. Однако должен с грустью для Воронского сообщить, что целиком, обеими руками и ногами, не умаляя позиции Лефа, присоединяюсь ко всем положениям по поводу пролетарской литературы и попутничества, которые были высказаны т. Сосновским. Совершенно правильное отношение к попутчикам, с желанием их расслоить на две части — на действительных попутчиков революции и на тех, которые, смешавшись в этой куче, являются по существу примазавшимися к революции. Тов. Киршон говорил здесь мимоходом о

том, что появилось какое-то письмо за границей. Разрешите зачитать заметку об этом письме во французской газете. В ней говорится, что писатели подали в Совнарком петицию, имеющую сто подписей, писатели жалуются на подавление личности, на давление цензуры и так далее. Неважно, существующий это или несуществующий документ. Насколько я знаю, черновой список этого документа существовал.

В отношении попутчиков я определенно и категорически, сам случайно нося это имя, держусь в политическом разрезе той самой линии, какой держится т. Сосновский.

Товарищи, отношение Воронского к попутчикам не только ласкательное отношение, но и ругательное. Тов. Воронский, однако, не откажется признать, что ругательное отношение возникает только с того момента, когда попутнический писатель хочет уйти от идеализма. Когда я читал Воронскому свою поэму о Ленине, то он подчеркнул, что мало мест, где сквозит мое «личное». «Вас,— говорил он,— мало, вы не дали нам нового Ленина». Я ему ответил, что нам и старый Ленин достаточно ценен, чтобы не прибегать к гиперболам, чтобы на эту тему не фантазировать о каких-то новых вещах.

Теперь по отношению к пролетарской литературе. Конечно, правильно то, что она не в гигантских томах, а в тех мелких рабкоровских корреспонденциях, в тех мелких достижениях, поэтических или литературных, которые, сгруживаясь, дают представление о росте литературы в СССР. В этом центр литературной тяжести сегодняшнего дня, а не в толстых томах Алексея Толстого, Льва Толстого и т. д.

Товарищи, тут указывается на то, что при каждой газете существует свой критик, который попутническую литературу восхваляет, а пролетарскую литературу «не пущает». Этот критик не спец литературы,— он пускает литературу, с которой он перезнакомился в своих личных взаимоотношениях. Как могло случиться, что на всех восьми полосах «Известий» единственно ценная статья, которая появилась, это была статья Гиммельфарба о Сергее Городецком. Это одинаково гнилой подход и к пролетарской литературе и к так называемой «спец-ли-

тературе». Сейчас для иллюстрации этого самого дела приведу тут совершенно изумительный диалог т. Майского с Воронским. «Я не являлся единственным хозяином в журнале». Он забывает, что сквозь его хозяйский вкус могут сейчас пробиться две тысячи, четыре тысячи организованных писателей. Тот же диалог приобретает еще более изумительную остроту в другом месте. «Нельзя поставить толстого журнала исключительно на пролетарских писателях». А в каком это параграфе советской конституции сказано, что журнал должен быть толстым? Для меня, товарищи, самое понятие о толстом и длинном произведении не есть главное. Мало того что Толстой должен иметь колоссальное количество времени, чтобы написать «Войну и мир», мало этого, но т. Перцов может установить, сколько рабочих часов должен затратить рабочий на чтение «Войны и мира».

Призадуматься над этим вопросом обязательно надо. Товарищ говорит, что он надеется, что скоро на одних пролетарских писателях поставят толстые журналы. Здесь об этом не приходится говорить. Если бы так было, то тем хуже для пролетарских писателей. (Голос с места: «*Почему хуже?*») Я дальше объясняю.

Вот, товарищи, те пути по организационной линии, с которыми я целиком согласен с т. Сосновским, но это делается не для излияния вдруг накипевших в изнеженной душе поэта чувств к Сосновскому. Никаких принципиальных разногласий, которые были и остаются, мы не забываем, но эти разногласия идут по совершенно другой линии, по линии производственной. Много говорили о влиянии попутнической литературы, живой попутнической литературы на сегодняшних пролетарских писателей. Брали в пример Толстого и говорили, что если нет Толстого, то он должен быть. Мы уничтожаем сегодняшних попутчиков для привода к нашему литературному движению попутчиков старых и, выбиваясь из фактической связи с сегодняшним попутничеством, моментально переходим на подтяжки и на повод к Пушкину и к старым формам, которые по существу, если бы писались сегодня, несомненно рассматривались нами как попутническая литература. Вопрос стоит не о том, чтобы из про-

летарских писателей были Горькие и Толстые. По словам т. Сосновского получается так, что сейчас их нет, но они будут. А мы ставим и должны ставить так вопрос: нет, и не будут. И мы должны все усилия направить к тому, чтобы пустить работу пролетарских писателей не по линии копирования выражений и содержания Льва Толстого, а только по линии использования технических навыков старой, так называемой большой литературы. Толстого-индивидуалиста, конечно, мы заменим коллективным Толстым. (Голос с места: «*Ладно...*») Тому, кто говорит «ладно», стоит об этом подумать.

Теперь я приведу пример из иллюстрации самого т. Сосновского. Он говорит: «„Рыд матерный“— непонятно». Это может, конечно, и непонятным показаться. Но что такое «рыд матерный», во всяком случае понять можно, хотя я не говорю о том, хорошо это или плохо. Почему рыду не быть матерным? В поэтической литературе это допустимо более или менее, если, конечно, это характеризует не автора, а какой-нибудь персонаж. Дальше. Я не понимаю, почему это упрощенное слово менее понятно, чем выражение т. Демьяна Бедного в одном его стихотворении: «в руках Немезиды». Почему это пролетарскому сознанию понятнее? Мы не должны швыряться образами первых веков, чорт знает какой литературы. Дело не в этих образах, а в образах сегодняшнего дня. Поэтому «рыд матерный» более понятен, чем «Немезида». Это корректурная опечатка. Я не хочу сказать,— я извиняюсь перед т. Демьяном Бедным,— что он меньше нашего понятен, ни в коем случае, в тысячу раз более понятен и, несомненно, в порядке политическом в десять раз полезнее нас, потому что он специализируется на этой литературе, и такие самые блохи в литературе у него попадаются очень редко. Но, как на такой блохе нельзя строить в дальнейшем всего громадного облика т. Демьяна Бедного, далеко превышающего эти случайные блохи, так нельзя по поводу слова «рыд матерный» говорить — «да уж эти футуристы, вечно с выкрутасами».

Я буду последним идиотом, если скажу: «Товарищи, переписывайте Алексея Крученых, с его „дыр бул щыл”». Нет, мы говорим: когда ты даешь революционную боевую

песнь, то помни, что мало в этой песне дать случайное выражение, которое подвернется под руку, а подбирай слова, которые выработали до тебя поколения предыдущей литературы, чтобы два раза не делать одной и той же работы. Вообще в России издревле было, что каждый год кто-нибудь приносил часы, вновь изобретенные в Сибири. Занятие с точки зрения изобретательности очень ценное, но не изобретайте тех часов, которые изобретены до вас. Поэтому не вбивайте в головы всей той чепухи, которая не годна ни для страниц газеты, ни для митинга, ни для революционного празднества. Используйте для этого, как материал, лучших шлифовщиков, лучших слесарей слова.

Дальше т. Сосновский переходит к характеристике положительных черт той литературы, которую проповедует. Товарищи, для секретаря,— и то не нашего учреждения, где иной раз напирающих просителей академического пайка приходится брать за ворот,— ни в какой области, кроме разве рекомендательного письма для писца в какое-нибудь учреждение, нельзя дать такой аттестации писателю. Конечно, под этим подразумевается реклама, что влез Маяковский на стол, снял брюки и кричит: «Нигде кроме как в Моссельпроме». Не об этом говорится, но о том, чтобы идею, которая чувствует свою силу, не свою силу персонально, какого-нибудь кулака, а всю силу ситуации класса, стоящего за тобой, проводить со смелостью и решительностью, пробивая и Воронского и редакцию. Если типография не дает средств для печатания, то напечатай, как я когда-то говорил, на спине у заведующего Госиздатом. Дальше о рекламе, которая делается якобы для нас. Тов. Сосновский, эта реклама была далеко не блестящей, далеко не характеризовала наших моральных и прочих качеств. Эта реклама такая, что, попадись человек слабенький, один пух останется, прямо хоть в пухтрест отправляй и больше ничего. Мы не имеем никаких преимуществ по отношению к другим литераторам.

Вот дальше похвалил т. Сосновский почти мопассановское, почти чеховское отношение к русскому языку. Как Мопассан относился к русскому языку, на этот счет специальных трудов не замечено, но что касается чехов-

ского языка, в котором вся проплеванность, гниль выражений с нытьем, с три раза повторяющимися на зевоте словами «В Москву, в Москву, в Москву»... (С о с н о в с к и й: «*Поучитесь у него*».) Услуга за услугу: вы будете учиться у меня, а я у него.

Если бы эти расплывчатые слова: «В Москву, в Москву, в Москву» т. Безыменский применил в своем стихотворении, веселенькая плаксивая галиматья получилась бы.

Заканчивая, товарищи, свое краткое сумбурное выступление, должен отметить, что как два года тому назад Леф стоял на определенной позиции, так и теперь он стоит на ней же, закрепив дружественные связи с фронтом пролетарских писателей, с ВАППом. Леф, как и прежде, будет стоять на той же линии, с желанием, чтобы в области ремесленного производства вещей, нужных для сегодняшней эпохи, мы чаще бы учились у мастеров, которые на собственной голове пережили путь от Пушкина до сегодняшнего революционного Октябрьского дня. (*Аплодисменты.*)

II

Товарищи, я выступаю не для того, чтобы защитить свою поэму, но чтобы заставить уважать собрание пролетарских писателей и не пользоваться опечаткой в целях дискредитирования моего отношения к Ильичу и в целях дискредитирования моей поэмы. С 24 сентября по 30 декабря я находился в Париже, где «Известия» не продаются, и корректуру этой вещи, помещенной 7 числа в газете, я не читал, и сегодня, прочитавши этот номер, я с необычайным изумлением и большим смехом увидел слово «генерал». Все мои слова относительно того, что это ложь, остаются в силе. Такую ерунду я не мог бы никогда написать, и люди, сколько-нибудь смыслящие в поэтической работе последних лет, должны видеть, что «генерал» и «перевал» ни в каком случае не соответствующие друг другу слова ни по рифме, ни по ас<сонансу>. Каждому это должно быть ясно, а в доказательство я могу предложить два оригинала: первый оригинал, написан-

ный мною прозой, потому что я должен был его везти через французскую границу и боялся, что его заберут, где на одиннадцатой странице написано: «Это от рабства десяти тысячелетий к векам коммуны сияющий перевал». Прилепить к этому «генерал» — это такая белиберда, которая ни одному человеку в голову прийти не может. Вот другой оригинал, по которому ясно видно, что я бы не мог его сейчас написать, потому что он испещрен всякими поправками (это черновик), где на пятьдесят третьей странице написано: «Переписать» — сказано... *(читает)*. Таким образом, все мои слова, которые относились по поводу лживости указания на то, что я мог бы написать эти строчки, остаются в силе. Все мои слова, которые были обращены к Демьяну Бедному, передаются в срочном порядке Стеклову. Это по личному вопросу. Дальше идет вопрос о характеристике. Немногим из нас было дано счастье увидеть товарища Ленина. Взятый мною факт это один из тех, которые я описывал с натуры. Эта картина была в дни революции буквально списана с товарища Ленина, и такой способ стоять, заложив руки, всем известен. Дальше, для того чтобы сказать «заспанный»,— это настолько казалось невероятным для Ленина, что за этой строчкой идет:

...шагал,
становился
и глаз, сощуря,
вонзал,
заложивши
руки за́ спину,
В какого-то парня
в обмотках,
лохматого,
уставил
без промаха бьющий глаз,
как будто
сердце
с-под слов выматывал,
как будто
душу
тащил из-под фраз.

Может быть, после этого т. Сосновский будет меня учить, какими образами изображать Ленина.

Дальше относительно фигурирования поэмы «Ленин» в Политехническом музее. Не в Политехническом музее читал я свою поэму, а в МК партии и по районам, так что это обвинение, брошенное мне, отпадает. Товарищи, настоящие разговоры не ведутся для реабилитации поэмы, если товарищи потребуют, в свободное время я прочитаю ее, не об этом идет вопрос, а вопрос идет о применении недобросовестных приемов при критике литературных течений в отношении своих же пролетарских писателей.

ВЫСТУПЛЕНИЯ
НА ПЕРВОМ МОСКОВСКОМ СОВЕЩАНИИ РАБОТНИКОВ ЛЕВОГО ФРОНТА ИСКУССТВ

16 и 17 января 1925 года

I

Товарищи, двух мнений об организации быть не может. Мне кажется, что и расхождений по этой линии не было. Понимать т. Гастева как человека, призывающего к дезорганизации, было бы неверно. Организация нужна, и о ней все товарищи здесь говорили. Но как организовываться, в каком направлении — вот по этому поводу главные разногласия. Сейчас наметились две точки зрения. Одна — Чужака, к которой отчасти примыкает т. Ган, другая — Брика, посередине, в позе наблюдателя, т. Недоля. Какие же это две главные организационные линии? Первая организационная линия, Чужака,— это полная договоренность по всем вопросам, это такое по пунктам нахождение точных оформлений всей нашей работы, точное, безоговорочное выполнение каких-то директив. Второе — это федеративное объединение, объединение на каких-то материальных базах, на базах борьбы со старым, объединение на такой базе, которая давала бы максимальную возможность идеологического и всякого иного развития каждой группке, входящей в эту организацию. Вот против первой организации т. Чужака я должен категорически сегодня про-

тестовать. Это, товарищи, совершенно недопустимая вещь, которая на сегодняшнем нашем собрании приняла уродливые, прямо юмористические оттенки. Мы сходимся сюда для того, чтобы выяснить вопрос: что такое Леф, кто может левым считаться и кто нет, но уже какие-то священнослужители и аргусы говорят, что кто с белым билетиком, это не левые, с розовым чуть-чуть полевее, а с серым совсем левые. Товарищи, прежде надо поговорить на организационные темы, а потом раздавать билетики, даже лучше не раздавать совсем, и все разговоры в этом направлении мы должны в корне прекратить. Все эти выборы президиума и прочее отнимают все время, и получается голый скелет, сколок с советских и партийных организаций, превращающийся, как правильно сказал т. Гастев, в самую скверную канцелярию. Здесь, товарищи, масса причин, по которым нельзя вести организацию по чужаковскому принципу. Когда мы говорили Леф, то мы сознательно брали такое общее слово. Не футуристы и не конструктивисты, а именно Леф, подразумевая, что группы самых различных оттенков могут механически объединяться в этом Лефе. Объединить их химически, так, как хочет т. Чужак, невозможно, пока мы не разобьем самый атом современной художественной жизни. Мне кажется, что я этот атом нашел: художественные группировки, составляющиеся по следующему плану. Демьян Бедный — производственная величина, С..... ⟨*пропуск в стенограмме*⟩ — критик и при нем один последователь. Алексей Ган — критик, причем, кажется, он в себе совмещает производственные и критические способности, и при нем человек для школы.

Когда говорим — давайте объединять эти производственные величины, то у нас получится такая картина: Маяковский, Брик и при нем поэты. Пока мы не найдем способа уничтожить вот это самое, раздробить этот самый атом, т. е. поставить работу не в плоскости борьбы художественных и поэтических идеологий, а в плоскости общественной, классовой, коммунистической, советской потребности, до тех пор у нас никакой работы по такому объединению быть не может и не должно быть. И нужно приветствовать всякое разъединение. Тов. Чужак здесь говорил о Лефе. Он стоит на такой точке зрения, что

из-под его монолитной теории ясно выступает желание поставить борьбу мелких самолюбий. Как можно к серьезному собранию обращаться с такими фразами — «Маяковский устарел, его дело делает Безыменский и делает плохо» — никому из нас не придет в голову завидовать, что это полезное дело делает Безыменский. Значит, установка взята правильная, значит, из этой установки происходит разделение по производственной линии, и фактически Безыменский становится нашим учеником, и никакой тут почвы для зависти быть не может.

Товарищи, объединение должно быть и должно быть федеративным, не увлекаясь никакой игрой в монолитную организацию, не пародируя советских и партийных организаций, и т. д. Товарищи, нам необходима организация, при которой было бы какое-то техническое бюро, объединяющее материал для рассылки его по провинции, словом — для держания его в одном месте, чтобы знали, куда обращаться. Нам нужна организация материальной базы. Нам нужны деньги, чтобы издавать журнал, чтобы демонстрировать во всех областях работу конструктивистов. Для этого нам нужны деньги. Если бы у нас была организация, которая вела бы процентное отчисление с наших работ, то мы бы с успехом могли издавать хороший журнал. Ведь предприниматели наживают на мне столько, сколько я сам зарабатываю. Если такой дока, как Крученых, на свои собственные, замурованные в жилет деньги, решает, что выгодно издавать лефовский журнал, значит это фактически возможно. *(Аплодисменты.)* При сегодняшней ситуации, когда мы имеем возможность привлекать публику, устраивать собрания, печатать наши вещи, снимать помещение, то такую материальную базу мы, не обращаясь ни к кому, найти можем и должны. Значит, есть два единственно возможные вида организации. Первое — это федеративное объединение при абсолютной свободе корпораций, второе — прочная материальная база, и при ней я хотел бы сказать клуб для самого идейного диспутирования по всем вопросам, которые у нас возникают. Никакого почти примирения по этой линии быть не может, а если его искусственно создавать, то не нужно свою работу по такой линии пускать. Теперь перейдем к тому, что говорилось о Лефе и мос-

ковской организации т. Чужаком в качестве теоретической истины, которая нам преподносилась по поводу Лефа. Смешно говорить, что Леф является каким-то органом, который обязан отчетом перед огромной массой художественных сил левого фронта, которые его якобы на это дело поставили. Говорят, что если закрыли журнал, то, значит, есть разруха, и дело делается скверно. Давайте нам директивы,— если они будут интересны, мы их напечатаем крупным шрифтом, а если нет, они пойдут в почтовый ящик для плохих директив. Леф является объединением работников левого фронта, ведущих свою линию от старых футуристов, линию, которую товарищи достаточно хорошо знают и от этой линии не отойдут ни на шаг. Тут вот в этом самом направлении мы с удовольствием будем принимать от своих сотрудников тысячу самых нужных и самых верных замечаний. Тов. Ган так изображает работу Маяковского и Брика, будто у нас все чай пили. Это карикатурное изображение того, что происходит между всеми работниками левого фронта. Леф образовался не по линии — давайте рукописи, а приходите и работайте. Что же получалось? — Приходил работник и вел за собой целый хвост, свою школу, которая считалась почему-то необходимой. Тов. Гану не нравится объединение за чашкой чаю, ему хочется, чтобы за ним с трубными звуками шли парламентеры, а сзади школа и т. д. Когда мы приглашали работать — нам говорят: «У вас редакция, через нее не пробьешься». Товарищи, что такое редакция? Это семь-восемь человек, инициативная группа, которая подписала заявление, необходимое для получения разрешения на издание журнала. Вот что такое редакция. Теперь дальше. Тов. Чужак говорит: «Как допустили до такого безобразия, что журнал закрыли за порнографию? Какая бесславная кончина!» Не какая бесславная кончина,— а какая бесславная клевета. Как там может быть порнография, за которую его можно закрыть? Ведь вы знаете, что проходящий две цензуры журнал порнографию может иметь только в первых листках. Мы не считаем себя настолько целомудренными, чтобы некоторые словесные обороты речи выкидывать, но если вам кажется, что современное ухо они чересчур режут,— вычеркивайте!

Вот вокруг таких слов, которые не были еще вычеркнуты, и раздается гул. Во-первых, журнал еще не закрыт. Третий номер за этот месяц мы выпустим. Во-вторых, вопрос передан в ЦК и завтра будет поставлен на обсуждение, а сегодня принципиальное решение первой комиссии — журнал издавать, потому что он близок по идеологии пролетарским массам и нужен в деле строительства современной пролетарской культуры. Поэтому прискорбно слышать теперь от работников левого фронта такие передержки, явно имеющие в виду дискредитирование журнала. О «Лефе» говорят, что он рассыпался. Это неверно. Из семи человек, которые вошли в редакцию, шесть существует, кроме т. Арватова, но вы не можете считать разрухой, что он заболел. Ушел фактически один Чужак, который сегодня стоит в меньшинстве по всем организационным и идеологическим вопросам. Дальше, товарищи, по поводу некоторых положений, которые выдвигаются о левом фронте по поводу отдельных работников, работающих на этом фронте. Первое это то, что современная работа наша стала стилем. Что ж поделаешь? Это разве указывает на отсутствие силы в левой работе? Мы знаем, что это превращение в стиль живой работы становится только тогда, когда эта работа врежется целиком в сознание. Было бы правильно, если бы какие-нибудь товарищи крыли бы нас на сегодняшнем совещании по производственной линии, но, к сожалению, никаких замечаний по этому поводу не было. Тов. Чужак, резко критикующий Леф,— более скучного зрелища, конечно, нельзя себе представить. Тов. Чужак в каждой строчке все что ни найдет — все относит за счет Брика и Маяковского. Поехал Маяковский за границу — плохо. Плакат сделан плохо — Маяковский виноват. Адреса не указаны — тоже Маяковский виноват. Я должен знать адреса, по которым «Рабочая Москва» хочет получать подписку? Это «Рабочая Москва» должна знать, а не я. Вот написал кустарь под Леф хорошую вывеску — опять Маяковский виноват. Дальше великолепные, говорит, запоминающиеся строчки —«Нигде кроме как в Моссельпроме»— и опять выходит плохо: почему Маяковский смотрит на это, как на халтуру. Товарищи, мы из своей лефовской среды должны раз навсегда искоренить такой

подход. Нам нужно повести всю нашу работу по линии производственной, а не по линии плохо понятых теорий, вычитанных в конце концов из наших же книжек.

II

Товарищи, было неверно сказать, что я выступаю от группы Леф. Я выступаю от ассоциации группы работников в области слова, какой является Леф. Леф представляет двенадцать оформленных групп, двенадцать групп работников слова. Я перечислю их одну за другой просто в алфавитной последовательности. Первая: заумники — работники, работающие над словом как самоцелью. Эти работники одно время хотели выдвинуть свою литературу, как единственную существующую литературу. Но в дальнейшем они были обтерты лефовской обработкой и постепенно стали на правильную позицию— техническая обработка слова.

Дальше — группа производственников. О них я не буду говорить, потому что большая работа по части агиток, реклам и всевозможного вида применения словесной работы ко всем областям нашей жизни: лозунги и прочее — достаточно вам всем известна. Говорить о ней не приходится. В этой группе работаем я, т. Асеев и др.

Далее конструктивисты. С этой группой нам пришлось выдержать долгий спор. Они сначала занимались всяческими мифическими обобщениями. Например, группа конструктивистов с т. Сельвинским и Зелинским. Постепенно мы сумели оттянуть к нам наиболее интересную и близкую нам группу в лице т. Сельвинского, давшего прекрасную обработку жанрового языка, если можно так выразиться,— образцов жаргона.

Дальше группа футуристов, выступавшая как самостоятельная группировка, осколок былого могущества футуристов, группа т. Каменского, которая все-таки рассматривает поэзию, как имеющую самостоятельное право на существование, не отказывающаяся и от работы в области агиток, но ведущая все-таки самостоятельную футуристическую линию, достаточно вам известную.

Далее группа формалистов. Эта школа, одно время возглавляемая т. Шкловским, объединявшая в себе большое количество ученых, ставила сначала во главу угла исключительно формальную работу в области литературы и отказывалась от всяческого пристегивания идеи к общественности. Мы и ее перевели на другие рельсы, вдолбили в некоторые головы, что формальная школа является только техническим орудием, только пособием при изучении языка, как такового. Применение этой школы в нашей литературе имело неожиданный успех. Целая книга была отведена товарищам, давшим прекрасные статьи по анализу языка Ленина. Это статьи т. Якубинского, Шкловского, Эйхенбаума, работы, которые являются большим вкладом в науку о слове и в изучение ленинского языка.

Дальше группа газетных работников, которая рассматривает практический язык в его газетной обработке, например, т. Винокур, который возбуждал вопрос о фельетоне, о газетном языке в статьях, рецензиях и т. д.

Дальше можно поставить самостоятельную группировку драмщиков, если так можно выразиться. У нас появлялись такие пьесы, как «Противогазы» — пьеса, которая обработку словесного материала опять переводила на рельсы агиток. Чрезвычайно интересная работа, если принять во внимание скудность материала в этой области.

Далее нужно говорить о той части товарищей, которые занимаются вопросом теории искусства, но теории не в смысле разглагольствований и пристегивания к искусству критических излияний, а теоретической разработки самых методов работы. Скажем: по линии древообделывания — изучение дерева, в области архитектуры — изучение камня и вообще строительного материала. Словом, товарищи эти ставят критику на совсем другие рельсы, чем раньше. Работы т. Брика в этой области вам хорошо известны.

Дальше есть специальные работы, как работы т. Петровского и Пастернака, которые некоторыми относятся, по незнанию поэтической работы, к делу чистой лирики. Для нас интересны, конечно, не те лирические излияния, которые т. Пастернак в своих произведениях нам показывает, не та тематическая сторона его

работы, а вот работа над построением фразы, выработка нового синтаксиса. Путем опускания отдельных слов создается более компактная масса, которую опытный работник может применить для газетного языка.

Вот краткий неполный перечень тех многочисленных групп, которые входят в организацию Леф. Эта лефовская организация до сих пор имела некоторые примеси из статей, касающихся прежде всего театра и кино — Вертов, Эйзенштейн и т. д.

Если работа нашего организационного первого съезда пойдет по линии разделения и отступления группировок, то этот материал отойдет к другому журналу, общему журналу по всем видам художественного труда, или же к специальным работам работников, занятых материальной конструкцией, по-старому — живописцев.

Вот краткий перечень наименований и работ, которые были проделаны Лефом. Повторяю, представительство Леф — это ассоциация более двенадцати различных поэтических и словесных группировок.

Теперь я перейду к непосредственной работе. Этой работой мы делились с вами. Шесть номеров «Лефа» уже вышло, два лежат в типографии, но многие из нас знают материал этих сборников. Нужно сказать, что на первых порах нашей работы у нас ощущались трения. Трудно было заставить Крученых написать стихи о Руре. К тому же в первоначальный состав редакции вошли нежелательные для всей редакции элементы в лице т. Чужака. Но с его выходом из редакции можно сказать смело, что работа «Лефа» пошла блистательно, ни одного конфликта, ни одного недоразумения по вопросам у нас не было. А если они и обнаруживались, то товарищи подчинялись принятому большинством решению. Неоднократно нам указывали, что идеологическая линия по части поэтической в некоторых произведениях сильно страдала. Должен категорически заявить, что так могут говорить только профаны. Выдергивая из произведений фразы, можно, конечно, составить что угодно.

Здесь говорилось о работах т. Асеева, в частности о «Лирическом отступлении», и указывалось, что слова — «крашено рыжим, а не красным время» — относятся ко всему нашему времени. Это абсолютная белиберда.

Там ведется разговор о быте не только в общем масштабе, но в специально семейном. У нас неоднократно указывалось, что в то время как по линии экономической и политической мы стоим на твердой почве, в области быта мы еще середка на половинку, чаще всего погрязли в самом старом мещанском быту. Вот это рыжее время только к этому и относилось, к этому мещанскому уклону, вкоренившемуся в нашу жизнь.

Относительно организационной работы. За последнее время нам приходилось этой работой заниматься только урывками и в конце концов пришлось окончательно уйти от нее. Но возникают молодые группировки Лефа, например, с удовольствием констатирую возникновение одесской литературной части Лефа, которая сможет заняться этой самой организационной работой и вести дальнейшую агитацию. Я думаю, что собрание я от имени группировок Лефа могу приветствовать, поскольку сегодня были выяснены все недоразумения и было решено, что никаких навязываемых друг другу тенденций принято не будет. Леф считает, что он стоит на правильной идеологической линии, и с этой линии он уступок не сделает.

ВЫСТУПЛЕНИЯ НА ДИСПУТЕ ПО ДОКЛАДУ А. В. ЛУНАЧАРСКОГО «ПЕРВЫЕ КАМНИ НОВОЙ КУЛЬТУРЫ»

9 февраля 1925 года

I

Мне очень трудно говорить по этому общему докладу, с которым сегодня выступил т. Луначарский. Каждый из вопросов, затронутых Анатолием Васильевичем, требует не одного диспута, а, может быть, десятков томов, десятков драк — драк, конечно, теоретических, на этом поприще. Сейчас, говоря по этому докладу, можно было бы вспомнить 18—19 год, когда мы каждый вопрос решали обязательно во всероссийском, в мировом масштабе и старались обнять все вопросы в одном докладе. И уже тогда мне приходилось <советовать> товарищам, чересчур скачущим по вопросам, обратить внимание, что некоторые вопросы,— хотя бы о грязи на Мясницкой вопрос,— нужно решать в общемясницком масштабе.

Поэтому при всей заманчивой перспективе этот сегодняшний диспут имел впечатление страшного мерцания. Мне приходится сузить вопрос до рамок искусства. Здесь вот начинается то, что из вполне верных предпосылок у т. Анатолия Васильевича, на мой взгляд, начинается колоссальная неразбериха и полное умственное неправдоподобие выставляемых им положений.

Эта неразбериха, на мой взгляд, вытекает главным образом из путания по-старому даже не в трех соснах,

а в двух соснах: в этих соснах формы и содержания. По т. Луначарскому получается так — точная его формулировка: трели приходится пускать, когда нечего сказать. Очевидно, Анатолий Васильевич предполагает, что если бы у Неждановой вместе с оперным репертуаром были бы хорошие сведения по радиотелеграфии, то ей нечего было бы заниматься этим талантом. И в свою очередь, когда т. Стеклов не обнаружит больше у себя запаса тем, он сразу перейдет на мягкое меццо-сопрано. Мы, товарищи, работники этого дела, смотрим так, что эти самые трели можно пускать только тогда, когда иного выхода, кроме высказывания именно вот этой трелью, вот именно этой самой краской, нет. Если бы я стал на точку зрения Анатолия Васильевича, что действительно дельных людей партия не может отпустить на дело искусства, правда, дальше идет оговорка— но он должен хотя бы размерами своих произведений доказать, что он вправе вырвать себя из этой общественной работы,— до тех пор по вопросу об искусстве я совершенно не могу разговаривать и даже позорным для себя считаю вообще звание художника. Если это действительно такая вещь, которая только для развлечения дается и требуется только от тех работников, которые ничего другого дать не могут, так не лучше ли над этой белибердой — искусством — поставить крест. Нет, товарищи, с таким подходом можно подойти только к старенькому искусству, в котором нет никаких отзвуков, никакого соприкосновения с той гигантской борьбой, которую поднял рабочий класс, и не первый и не последний день должен это трубить, и знамена должны развеваться над атакующими толпами. Но, может быть, еще десятки лет будут идти для завоевания грядущей коммуны под знаменами Коммунистической партии, под знаменами Коминтерна. Здесь работникам-украшателям, работникам, строящим эти колонны хотя бы в дни празднеств, я требую отвода такого же места, какое отводится любому работнику в любой области строительства, в области хозяйственной, в области просвещения и т. д. Тов. Луначарский, переходя к вопросам о форме, относится к ней чрезвычайно легкомысленно. Каждый, говорит, пролетарский писатель или

каждый деятель нового искусства старается сначала изобрести азбуку, найти форму, найти манеру; простите, товарищи, и манера придет сама. Возьмите скрипку, хорошую, добрую, старую буржуазную скрипку. Брали же мы в дни атак буржуазную винтовку и доказывали то, что хотели доказать.

Но дело в том, что ни винтовка, ни скрипка не являются формой. Это в лучшем смысле технический арсенал. Вопрос формы — это вопрос организации Красной Армии, в которой должна быть винтовка. Без винтовки она выйти в бой не сумеет. А содержание — это то, кого она должна бить, кого она должна разить. Без этой вот организации формы в области искусства мы не будем иметь атакующей армии деятелей всех родов оружия в области искусства. Тов. Луначарский начал глубоко интересный для меня доклад о новом в нашей культуре. Я боюсь сейчас слов о художественной культуре, потому что это суживает его <доклада> рамки. Он сказал, что на выставке АХРР имеется одна картина с лицами беспризорных детей — Богородского, на которую мог т. Луначарский обратить внимание и вам рекомендовать. И это результат нашей семилетней работы. Одна картиночка! АХРРа этого года я не видел. Но можно поставить вообще вопрос — культура ли это? На это у меня особое мнение. Возьмите, например, классическую картину, уже имеющую сейчас некоторую литературу, картину Бродского «Заседание Коминтерна» и посмотрите, до какой жути, до какой пошлости, до какого ужаса может дойти художник-коммунист. Я мотивирую это. (Голос сверху: «*Где желтая кофта и цилиндр?*») Я продал другому десять лет тому назад. (Голос: «*Кому?*») Мариенгофу. Извините, товарищи, но я не могу видеть никакой разницы между вырисовыванием членов Государственного совета и между вырисовыванием работников нашего Коминтерна. Никакой разницы не могу видеть при всем желании постоянно или во всяком случае часто видеть перед собою глубоко уважаемых товарищей. Далее укажу вам, товарищи, что в деле запечатления для нас фигуры, лица, всех оборотов <поворотов?> тела Владимира Ильича — работа художников равняется нулю, хотя я видел, как

они, сидя со мной рядом на многих заседаниях, на которых выступал Владимир Ильич, скрипели своими карандашами. А если мы обратим внимание, что дало Владимира Ильича, как он есть,— это фотография, сделанная кинематографом, это кинематограф, который уловил все движения Владимира Ильича, и этот кинематограф дает живого Владимира Ильича со всеми его чертами. Посмотрите картину того же Бродского, где Владимир Ильич стоит на фоне Кремля, как он <Бродский> заботливо оставляет целиком весь фотографический силуэт и все фотографические детали, приписывая только фон: в одном месте фон — Москва-река, в другом месте фон — бушующее море, взятое у Серова. И максимум до чего дошла изобретательная мысль художника, я вчера видел в конторе «Двигатель» — это портрет Владимира Ильича, который через переводную бумагу снят и только дан другой поворот, в другую сторону. Это ясно и категорически указывает, что время зарисовки, время корпения с карандашом там, где есть великолепное изображение фотографии, ушло в далекое прошлое.

В лучшем случае эти художники могут довести до величайших образцов Рубенса, Рембрандта и т. д., но этого не может быть. Сейчас это сплошь самые бездарные, самые маленькие подражатели, никакой действенной революции, революционной роли во всей жизни, во всем культурном подъеме нашей республики не имеющие и не могущие иметь. То же самое с театром. Анатолий Васильевич высказывает такую остроумную мысль: как же мы можем не сохранять театра в руках Ак, когда для литературы имеется библиотека, а игру в библиотеке вы найти не можете. Вам тогда параллельно можно сказать, почему и церковь не сохранить, раз богослужения вы не найдете в библиотеке, а тексты, тексты есть в обществе драматических писателей. Это опять-таки подход к театру на мой взгляд неверный и очень скользкий. У нас есть репертуар, и если сейчас только две пьесы, то к концу сезона будет двадцать две пьесы обязательно, но если Анатолий Васильевич утверждает, что рабочие берут с большой охотой билеты на эти спектакли, то какой разговор может быть о новой

культуре? А я утверждаю, товарищи, что любая постановка Пролеткульта на газовом заводе беспомощной пьески т. Третьякова содержит в себе более новой культуры и необходимых для революции достижений, которые могут быть внесены на любые самые большие подмостки,— чем в самом большом и в самом дорогостоящем в смысле ухищрений всех футуристов произведении.

То же самое и по вопросу литературы. Говоря о литературе, т. Луначарский указывает на рост пролетарских писателей и на рост так называемой левой попутнической литературы. Тов. Луначарский упоминает о выдающемся произведении — «Барсуки» Леонова, рассказах Сейфуллиной. Если бы т. Луначарскому случайно попались на глаза, он, может быть, упомянул бы что-нибудь и из моих вещей, но не в этих рассказах, не в этих поэмах наша поэтическая, наша прозаическая, наша словесная жизнь.

Правильно указал т. Плетнев, что не к старым классическим образцам надо идти и в них подслушивать то, что нужно нам для сегодняшнего дня, а идти в баню, на рынок и т. д.

Не только по своему содержанию, по оборотам своей речи, но и по самой своей форме, по подходу к литературной работе тоже не нужно брать за образец произведения Л. Н. Толстого. Я уже указывал на одном диспуте, что вопрос о том, чтобы прочесть сейчас «Войну и мир» рабочему,— это чуть ли не семьдесят часов рабочего времени составляет. Даже по форме писание этих вещей нужно изменить, чтобы их можно было читать, чтобы они были вещами сегодняшнего дня. И, конечно, в огромной стотысячной, миллионной корявой корреспонденции рабкоров, при всей ее плохой словесной отделке, мы больше найдем нового, чем в произведениях литературных таких, как <произведения> Сейфуллин<ой>.

Тов. Луначарский в кулуарах говорил, что т. Брик пустил нас по этой самой наклонной плоскости, но вместе с тем не дает ни малейших поводов для вдохновения, и если я, Маяковский, иногда пишу более или менее удачные вещи, то только преодолевая эти цепкие тенета производственного искусства.

Товарищи, наши лозунги производственного искусства отнюдь не исключают работы высшей инженерии, дальнейшей прикладной работы из всех ее открытий. Но только такая работа имеет право на существование, только те открытия, из которых можно делать в дальнейшем практические выводы.

Конечно, само собой понятно, вот моссельпромовская работа моя или моих товарищей, эта работа кажется принижающей высокие поэтические таланты с длинными волосами, в бархатной разлетайке художника. Для меня же, товарищи, по своему поэтическому подходу, по самой организации словесного материала эти работы являются прямым выводом из всей предыдущей инженерно-поэтической работы.

Вот только, товарищи, при таких ошибках, при таком невнимании к вопросам формы, к вопросам производства, вернее, от производства, мог т. Луначарский обойти молчанием это, правда, в конце извинившись, что не затронул такого вопроса, как вопрос о Лефе. Леф, разумеется, это не группка и не шайка, это Леф. Я уже т. Луначарскому сказал, что живой Леф лучше, чем мертвый Лев Толстой. Вот только при таких условиях можно было обойти молчанием Леф. Леф не группка, течение Леф — это всегдашняя тенденция, всегдашняя борьба форм, обусловленных, конечно, переменой всей своей экономической базы, постоянная борьба новых форм с формами отживающими, с формами отмирающими.

И каждый раз, когда приходится ставить вопрос об искусстве, будет ли это демонстрация в нашей плоскости, будет ли это театральная постановка, будет ли это выставка, как сейчас парижская выставка,— работу Лефа не только нельзя обойти молчанием, но нужно признать, что это есть почти единственно новая область искусства, конечно, новая, что дала Советская Россия. Правда, скажут: а Пролеткульт, а пролетарские писатели? Каждый из вас, товарищи, знает, что эти организации при самом своем возникновении, и чем дальше тем больше, внутренне раздираемы вот этой самой борьбой правого и левого фронта.

И вот сейчас наиболее характерным, по-моему, для

этого года является вновь закипающая борьба между Лефом с производственной тенденцией, между Лефом, который ищет в своем плече точек соприкосновения с плечом молотобойца, с плечом работающего в любом заводе, в любом цехе пролетария, и возвращением к старым образцам, к контрабандному проведению, протаскиванию старого ненужного искусства под видом новых портретов революционных деятелей. Я бы просил т. Луначарского вопрос о Лефе поставить сегодня и дать на него свой ответ.

II

У меня не было никакого желания сражаться с т. Луначарским, но он как докладчик имеет последнее слово и кроет меня. Если мы собрались сегодня для выяснения некоторых литературных вопросов, то, может быть, разрешите мне еще минут пять.

Анатолий Васильевич рисует нас дурачками. Если бы мы были таковыми, нужно бы не только на замочек квартиру свою закрыть (Голос с места: «*Давно пора*».), но и себе самому замочек на язык повесить. Выводы, которые сделал из моего сегодняшнего выступления Анатолий Васильевич, совершенно неправильны. (Голос с места: «*Правильны*».) Я на 70% присоединялся, и не с сегодняшнего дня, а за 6—7 лет, к тому, что говорил А. В. Луначарский. А. В. Луначарский в самом начале затронул вопрос об изучении старой литературы и о том, что мы с кондачка подходим к делу. Я указывал, что Льва Николаевича прочесть можно только в 72 часа в то время, как нужно вдоль и поперек изучать всю старую культуру, и Ильич призывал нас к этому овладению всей этой старой культурой. Никогда, товарищи, язык футуриста не повернется восставать против этой старой культуры как против учебного материала. Мы протестуем, мы всегда возвышаем голос против этой старой культуры только тогда, когда ставятся в пример готовые старые образцы. Когда т. Луначарский выдвигает здесь троих писателей, например, Сейфуллину, то здесь неизменно лефовское дело. А. В. Луначарский передвинулся на новую позицию:

с позиции безоговорочной защиты классической литературы, с позиции «назад к Островскому» на позицию «вперед к Лефу».

Совершенно другой вопрос о культуре — это есть вопрос литературных скачек: сегодня Леонов остался в хвосте у Ба<беля>, а завтра Ба<бель> остался в хвосте у Леонова. Разве за это время мы не должны были отучиться от авторского самолюбия? Это одно из главных достижений, которым могут все авторы за это время гордиться.

Дальше, товарищи, речь шла об этом формализме. Ну разве когда-нибудь кто-нибудь из лефовцев утверждал, что мы плюем на содержание и что вопрос словесных выкрутас для нас является вопросом развития литературы? Всегда, как т. Луначарский констатирует, содержание прет из всех так называемых футуристических работ. Почему это происходит? Мы стыдливо не уходим за спину этого самого содержания и не начинаем бить формальным. Мы утверждаем, что содержание носится в воздухе, что оно есть, что сотни тысяч тем, положений, задуманных романов, грандиозных живописных композиций имеются в каждой голове, тем более в голове молодого, двадцатишестилетнего юноши, прошедшего всю Советскую Россию вдоль и поперек и перенесшего на своих плечах войну, и т. д. Вопрос заключается в том, чтобы развязать косноязычие, чтобы высказать этот самый интересный материал автору. И вот в чем наша помощь в литературной работе. Вот в чем наша помощь. И так называемый формализм на самом деле это есть производственная теория, это есть помощь в работе каждому, кто имеет колоссальное содержание. Конечно, каждый лефист отрицает всякое割 слововерчение, всякую формалистику ради формалистики. И только во имя этого не с сегодняшнего дня Леф расстался с супрематистами, кубистами и т. д.

Я убежден, что моя сегодняшняя речь встретится всем в сотнях стихов, в сотнях романов, в сотнях новых постановок на любой театральной сцене.

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ДИСПУТЕ «БОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ СОВЕТСКОЙ ПЕЧАТИ»

14 декабря 1925 года

Товарищи, здесь многие говорят о том, что наша пресса скучна. Такое же отношение было отчасти и у меня. А ценишь весь интерес нашей прессы только по возвращении из-за границы, после того как начитаешься в Америке про змеиные яйца в Москве, размазывание драгоценностей Вандербильта или о злонамеренности двенадцати китайцев, желающих нагадить двум американцам, и т. д. Приехавши в Себеж и прочитавши русскую газету, я очутился в положении Садко на дне моря, который восторженно говорит: «Если бы я поднялся на землю и встретил пса, я бы целовал его и в морду, и в очи, и в темя». Это положение нужно принять во внимание, когда обрушиваешься на нашу прессу. Вопрос не в том, чтобы поплевать на нашу прессу, а — указать, как ее улучшить.

Для меня вся скука нашей прессы заключается в том, что она не учитывает всей сложности интересов читательской массы, что она знает только один интерес — политический, с которым она справляется чрезвычайно хорошо, на 100%. Я не говорю, что нужно выгрузить политику и давать легкие фельетончики адюльтерного характера, но нужно пользоваться библиографическим материалом, театральным, литературными фельетонами, нужно преподносить не только заглавия и лозунги, а выводы для читателя. Вопрос о наших газетах — это на

60% вопрос о писательской неспособности и на 40% неспособности редакторской. Кроме того, редактор на 90% не организует вокруг себя ничего, кроме постоянных штатов. Это — колоссальный недостаток.

Левидов говорит: «Я буду острить, но кто напечатает?» Есть много острот, которых не следует печатать. Важно знать, почему не печатают,— по соображениям цензурного характера или по бытовым соображениям. Если по бытовым — это отвратительно. Сегодня появилось в «Вечерке» мое стихотворение «Мелкая философия на глубоких местах». Редактор спросил: «Можно ли не включать слова: «А у Стеклова вода не сходила с пера»? Если бы я тогда, когда писал, знал, что Стеклов не является уже редактором «Известий», я бы вычеркнул эти слова сам, они были для меня ценны в работе. Я не протестовал, черкайте, потому что каждый включит свою фамилию на место вычеркнутого Стеклова, если захочет. Каждый может поставить себя: «а у Луначарского вода не сходила с пера», «а у Радека вода не сходила с пера» и т. п. Это одно и то же. И если я не протестовал, то только из-за затаенного желания досадить сразу тридцати человекам, а не только одному.

Вопрос о сатирических журналах имеет большое значение для нас. А между тем у нас существует трехэтажная система редакции. На обложке значится один редактор, в редакции сидит другой, а разговаривает с вами, когда вы приходите, третий.

Много говорят о создании новых кадров работников. Но стоит прийти в редакцию свежему человеку и предложить свои услуги, как ему неизменно отвечают: «У нас есть Маяковский, он напишет, когда надо будет». Я лично ни разу не был допущен к Стеклову. И напечататься мне удалось только случайно, во время его отъезда, благодаря Литовскому. И только после того, как Ленин отметил меня, только тогда «Известия» стали меня печатать.

Газета производит впечатление, как будто она составлена для специалистов политиков. Я не раз брался за газету, хотел ознакомиться с речами на губпартконференции, но прочесть никак их не мог. Мне хотелось знать хоть суть речей, но найти эту суть было невозможно — для этого надо было прочесть всю речь. А меж-

ду тем стоило только выделить жирным шрифтом хотя бы десять строк, в которых был бы изложен весь смысл речи, тогда моя работа чрезвычайно облегчилась бы. Зная лозунг сегодняшнего дня и тему основного положения, я со спокойной совестью отложил бы газету до вечера или до праздничного дня, когда бывает три-четыре часа свободных, чтобы эту газету прочесть.

Примите еще во внимание, что эти речи мелким шрифтом напечатаны на шести — восьми полосах. А между тем мы знаем, что даже в моменты самой напряженнейшей борьбы на фронтах все-таки остается до 20% читателей, у которых есть и другие интересы. Вот эти интересы нашей газетой не обслуживаются. Только при обслуживании этих интересов мы сможем довести количество наших подписчиков до миллиона и выше.

Здесь Грамен говорил о большом интересе к шахматному турниру у людей, ни бельмеса не понимающих в шахматах. Это объясняется тем, что их отвлекало от вопросов, имеющих отношение к политической борьбе. У кого-то, значит, было желание, чтобы Боголюбов набил морду Капабланке. Я не скрою, что за этим скрывается некоторая доля советского патриотизма. И вот задача журналиста заключается в том, чтобы преподнести советский патриотизм под таким совершенно, казалось бы, для этого не приспособленным материалом.

Разрешите сказать два слова о своем поэтическом ремесле. У меня большой зуд на писание сатирических вещей. Никто этих вещей даже и запрещать не станет. Но у нас сатирических журналов очень мало, да и они загружены материалом, а в газету ни один редактор стихотворения не пустит, потому что считает их вообще ерундой. Исключение составляет только Демьян Бедный. Приложены ли какие-нибудь усилия для того, чтобы создать из стихотворца фельетониста? А ведь мы знаем, что и стихотворный фельетон настолько может выхлестать человека, что за год вперед будет сквозь брюки красное мясо просвечивать.

Газетного фельетониста, прозаического и поэтического, нужно обязательно создать. Только тогда у нас будет материал для сатирических журналов.

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ДИСПУТЕ О СОВЕТСКОМ ИЛЛЮСТРИРОВАННОМ ЖУРНАЛЕ

29 марта 1926 года

Я не хотел выступать. Но после речи Левидова не ругаться трудно. Если бы было пять таких редакторов, как он, российской литературе пришлось бы выселяться из СССР.

Что сказал Левидов? «Есть знаменитые авторы, которые знамениты тем, что их мало читают». Таких авторов нужно искоренить. Останутся фотографии, но тогда и они будут уничтожены... Левидов приравняется к Мосполиграфу и будет линовать свой «Экран» вдоль и поперек на клетки. Вместо знаменитых авторов выдвинулся, по мнению Левидова, миллион неизвестных людей, которых читают. Что ж? Нужно выставить их имена на обложках и считать великими писателями...

Левидов говорил, что требований на стихи в «Экране» нет. Остается одна надежда: может быть, остались потребители стихов «Огонька» и «Красной нивы».

В разговоры о тираже я не верю. Покойное несчастное «Эхо», попади оно к Кольцову и Голомбу — не пошло, а побежало бы к читателю. Они бы ему ножки приставили! Зощенко разошелся в «Огоньке» в 2 000 000

экземпляров. Есенин — в 100 000. Зощенко, при некотором мелководье нашей сатирической работы, большой, квалифицированный и самый популярный писатель. Его нужно всячески продвигать в журналы, это делает «Огонек».

Я редко читаю «30 дней». Но вот я прочитал там описание Зоологического сада Веры Инбер. Это было остроумно и интересно, потому что смотрела и писала писательница Вера Инбер. В американских журналах даже о пожарах пишут талантливые писатели.

Котлета без гарнира или гарнир без котлеты? Смотря какая котлета и какой гарнир. В плохих советских столовках я не ел котлет из тухлого мяса. А гарнир — вещь безобидная: картофель и морковь.

«Не идут к нам писатели»,— жаловался Кольцов. Табунами идут! Да я вам их сколько угодно наведу. Только думаю, что печатать не будут. Никто теперь не интересуется, если писатель уходит: «Ерунда, секретарь за него напишет».

А редакционная халтура? Посмотрите на юную Коллонтай в «Экране». Что с ней делать? Да только выдать за пятнадцатилетнего Радека из того же «Экрана». Этот-то гарнирчик каков!

В «Экране» вижу фотографию знаменитого дома-утюга в Нью-Йорке. А подпись под ним: «Самый большой дом в Лос-Анжелосе». Зачем платить лишние деньги за фотографии, когда любую подпись можно поставить под любым домом?

Есть пять-шесть бездарных халтурщиков-литераторов, которые идут по издательской инерции. Вот их-то «деятельность» и нужно прекратить.

О лицах журналов. Их нет. Хочется, чтобы один писатель мог печататься в журнале, а другой — нет. У журналов мало инициативы. Я просил Бурлюка присылать из Америки фотографии для «Прожектора». До сих пор он не получил никакого ответа.

Во многих редакциях мы не знаем редакторов. Бухарин и Воронский — это единственные люди, которых нельзя никогда застать в «Прожекторе», всех же остальных можно. Луначарский и Степанов — редкие гости в «Красной ниве».

Я заявляю, что разговоры о необходимости искоренения литературы — сплошное недомыслие. Редактор должен быть организатором, а не механическим собирателем материала.

Писателям советую купить фотографические аппараты и научить ими снимать, пообещав в подарок и пишущие машины. Вот уехал Пильняк в Японию, и мы знаем о нем только то, что его теснит полиция, да есть в наших редакциях еще расписки на авансы.

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ТОРЖЕСТВЕННОМ ЗАСЕДАНИИ ОБЩЕСТВЕННОГО КОМИТЕТА ПО ПРАЗДНОВАНИЮ ПЯТИЛЕТНЕГО ЮБИЛЕЯ ТЕАТРА ИМЕНИ ВС. МЕЙЕРХОЛЬДА

25 апреля 1926 года

Товарищи! Я с удовольствием приветствую Театр имени Всеволода Мейерхольда и самого Всеволода Эмильевича Мейерхольда. Тем более легко это сделать, что таковое приветствие — это почти что приветствие самим себе — не самим себе персонально, а всему тому левому фронту искусства, который и плечом, и спереди — животом, и сзади — спиной подпирал этот театр тогда, когда не только не до адресов было, да просто до «доброго утра» далеко было.

Сейчас нам, товарищи, уместно, в особенности нам, работникам этого театра, уместно вспомнить другой «юбилей» пять лет тому назад, который был здесь, на этой самой эстраде,— на этой самой эстраде мы отстаивали право на постановку «Мистерии-буфф» после шестидесяти репетиций. По каким-то разговорам, так как товарищи были заняты и должны были быть заняты обороной республики на фронтах, а об искусстве знали только понаслышке, и нам пришлось оболганными какими-то критиками защищать «Мистерию-буфф» и

пришлось пригласить в этот театр представителей МК, ЦК, Рабкрина, и они слушали «Мистерию-буфф». Я помню, как после этого один товарищ из Московского Совета, сидевший направо в ложе, взял скрипку — он почему-то пришел со скрипкой — и играл Интернационал, а мы пели, стоя на эстраде. Это было в то время, когда не то что как теперь — встают люди и опускаются, а было время такое, что товарищи, которые выступали здесь голыми, не то, что голыми, но и в шубах не выдержали бы тот холод, который был на эстраде. Это было в то время, товарищи.

Я читал сегодня утром с удовольствием статью Анатолия Васильевича Луначарского, подытоживающего работу Театра имени Мейерхольда, и с удовольствием констатировал в этой статье признание, что те работники искусства, носившие тогда название футуристов, которые в 1917 году первые протянули руку и сказали: «Вот, революция, тебе наша рука»,— что они через все злостные выпады непонимающих людей, с поддержкой только той массы, которую начинял этот театр, добились аплодисментов не просто по адресу театра, а по адресу революционного театра — и в области его тенденций и в области формальных исканий этого театра.

Я говорю не для того, чтобы пожалобиться на тему: вот, мол, а пять лет чего смотрели,— а для того, чтоб подчеркнуть, что театр — это искусство громкое, но есть другие искусства, которые стремятся пробиться, будучи революционными по своему существу, и которые до сих пор еще во многих и многих местах встречают такое помахивание лапкой.

Вы все, товарищи, которые сегодня здесь сидите, в Театре имени Мейерхольда, запомните, что этот театр родился и был создан революцией и был создан формально левым фронтом в области искусства — Лефом. (*Аплодисменты.*)

Сейчас, говоря об этом юбилее, я очень рекомендую товарищу Мейерхольду, всегдашнему революционеру в области искусства, отнестись к своему юбилею, как к станции временной, к провинциальной бытовой станции, и вести дальше революционную работу в области искусства.

Обычно в конце приветствия преподносят адреса. Я могу преподнести товарищу Мейерхольду только один адрес — мой: Гендриков переулок, 15, 5 (*аплодисменты*), и по этому адресу он всегда найдет поддержку пьесами и поддержку работой — всю ту поддержку, которую ему оказывал Леф за все время его работы.

Товарищи, не случайно, что искусство футуристическое, искусство левого фронта, которое пять лет тому назад многими было освистано, встречается сегодня аплодисментами. Сейчас я вспоминаю речь т. Дзержинского на совещании работников печати, когда он сказал, что вопрос экономии — это не только хозяйственный вопрос, а и вопрос политический. К этому я позволю себе прибавить, что вопрос экономии — не только политический вопрос, но и эстетический вопрос также. И то, что дребедень и халтура были скинуты в театре Всеволода Эмильевича,— это, конечно, тот же самый акт, который приводит к режиму экономии в области хозяйственной и политической.

Заканчивая свою речь, призываю товарища Мейерхольда идти дальше по пути революционного искусства и заканчиваю лозунгом: да здравствует Леф — левый фронт искусства, в рядах которого товарищ Мейерхольд по эстетической линии является прекрасным руководителем и прекрасным работником театрального дела. И да здравствуют революция и революционный зритель, который за пять лет дал нам возможность от свистков довести до юбилея.

ВЫСТУПЛЕНИЕ ПО ДОКЛАДУ А. В. ЛУНАЧАРСКОГО «ТЕАТРАЛЬНАЯ ПОЛИТИКА СОВЕТСКОЙ ВЛАСТИ»

2 октября 1926 года

Товарищи, здесь два вопроса: прежде всего академический доклад т. Луначарского о политике Наркомпроса в области театрального искусства, а второй — это специальный вопрос о пьесе Булгакова «Белая гвардия», поставленной Художественным театром.

Сначала по первому вопросу. Тов. Луначарский выступил крайне оптимистически, беря, во-первых, театры правые, которые сохранили хвосты старого, почти что новые средние театры, и театры левые, которые кое-чему выучились,— новые веяния, новый стиль находить, и кое-какие революционные красоты чувствуют за последнее время эти театры. Этим т. Луначарский и ограничился, говоря о нашей театральной работе и сфере влияния театрального искусства на массы.

Во-вторых, товарищи, эти самые театрики, мне кажется, академические вместе с Таировым и даже отчасти с Мейерхольдом — это очень маленькая часть наших возможностей театрального воздействия. Все-таки самое главное театральное воздействие по какой линии идет? По живогазетской линии, по линии эстрадных выступлений в пивных, где выступают театральные работники.

И не брать всего этого вне Садового кольца — огромного количества пивных и эстрад — не приходится. Обращено ли какое-нибудь внимание на это важнейшее для масс искусство? Никакого. Третьего дня я выступал по вопросу о хулиганстве и слушал т. Семашко. И все мы были неприятно удивлены давно знакомой картиной, которую он приводил: закрывают клубы, потому что клубная работа ведется так, что на нее приходится вешать замок. Почему? Потому что весь упор ведется по старой привычке хождения в театр, на эту маленькую театральную работишку, в то время как это влияние оказывается чрезвычайно малым. Также не надо переоценивать влияния «Белой гвардии», оказываемого на массы. Говорят, например, о влиянии хулиганских стихов Есенина. Я по существу со статьей т. Сосновского согласен на 100%, но я думаю, что сама статья т. Сосновского окажет большее влияние на распространение хулиганских стихов Есенина, чем все книжки, вместе взятые. (*Аплодисменты.*) Выступая на вечере рабкоров в Доме печати, я говорил, что два раза повторяемое слово «мать» в стихах Есенина — это только какой-нибудь процент в общем количестве «матерей», которое мы ежедневно слышим.

Весь недостаток, с моей точки зрения, в политике Наркомпроса в области театрального искусства — это упор на определенное количество театров и, по привычке, концентрация на них всего своего внимания. Прежде всего, мне кажется, что и по существу, по роли, которую играет театральное искусство вообще в нашей жизни, нельзя театру отдавать исключительную роль. Предыдущий товарищ говорил об этом, и сам Луначарский говорил, что перед этим влияние было главным образом не самого театра, не пьес, а революционные романы влияли больше, чем театр. У нас ведется устремление из всех искусств максимально на театр, на него устремлен самый пристальный взгляд. Почему? По шаблону. Существует организация, при организации дом, при доме пятнадцать артистов и декорации и при всем этом смета, которую нужно удовлетворить. Работа ведется по заведенному шаблону, по определенной старой, древней привычке.

К сожалению, дальше я не могу остановиться на вопросе общей театральной политики Наркомпроса, мне хочется перейти к вопросу о «Белой гвардии». Здесь нужно сказать, что я целиком стою на точке зрения Анатолия Васильевича. (Голос с места: «*Поздравляю*».) Не поздравляйте,— хвостик я ваш приделаю, и вы будете удовлетворены. (Голос с места: «*Маяковский занялся компромиссами*».) Сейчас вы увидите, какое оформление получится. Тов. Луначарский с ужасом приводит такой факт, что были 45 человек из районов и сказали, что пьеса не годится. Было бы ужасно, если бы два района сказали, что она хороша,— это было бы ужасно. А если 95 районов скажут, что дрянь, так это же то, что нужно в этом отношении. В чем не прав совершенно, на 100% был бы Анатолий Васильевич? Если бы думал, что эта самая «Белая гвардия» является случайностью в репертуаре Художественного театра. Я думаю, что это правильное логическое завершение: начали с тетей Маней и дядей Ваней и закончили «Белой гвардией». (*Смех.*) Для меня во сто раз приятнее, что это нарвало и прорвалось, чем если бы это затушевывалось под флагом аполитичного искусства. Возьмите пресловутую книгу Станиславского «Моя жизнь в искусстве», эту знаменитую гурманскую книгу,— это та же самая «Белая гвардия» — и там вы увидите такие песнопения по адресу купечества в самом предисловии: «К сожалению, стесненный рамками, я не могу отблагодарить всех, кто помогал строить наш Художественный театр». Это он по адресу разных Морозовых и Рябушинских пишет. И в этом отношении «Белая гвардия» подпись на карточке внесла, явилась только завершающей на пути развития Художественного театра от аполитичности к «Белой гвардии». Но вот что, Анатолий Васильевич, в этом отношении неправильно. Анатолий Васильевич приводил чеховский афоризм о том, что если зайца бить, то заяц может выучиться зажигать спички. Анатолий Васильевич думает, что если с ласковым словом подойти, то что-нибудь выйдет. А я думаю, что ни при тех, ни при других условиях спички зажигать не выучится и останется тем же зайцем, каким был и есть.

В отношении политики запрещения я считаю, что она абсолютно вредна. Если бы нам принесли эту пьесу и сказали: «Разрешите нам» — это было бы связано с какой-то работой, с деятельностью — «разрешать». Это дело другое. Но запретить пьесу, которая есть, которая только концентрирует и выводит на свежую водицу определенные настроения, какие есть,— такую пьесу запрещать не приходится. А если там вывели двух комсомольцев, то давайте я вам поставлю срыв этой пьесы,— меня не выведут. Двести человек будут свистеть, а сорвем, и скандала, и милиции, и протоколов не побоимся. (*Аплодисменты.*) Товарищ, который говорил здесь: «Коммунистов выводят. Что это такое?!» Это правильно, что нас выводят. Мы случайно дали возможность под руку буржуазии Булгакову пискнуть — и пискнул. А дальше мы не дадим. (Голос с места: «*Запретить?*») Нет, не запретить. Чего вы добьетесь запрещением? Что эта литература будет разноситься по углам и читаться с таким удовольствием, как я двести раз читал в переписанном виде стихотворения Есенина. (Голос с места: «*Это для любителя*».) Это для человека, который интересуется. Если на всех составлять протоколы, на тех, кто свистит, то введите протоколы и на тех, кто аплодирует. Бояться протоколов с той и с другой стороны не приходится. Тов. Орлинский говорил одну вещь, что у нас нет двух публик. У нас есть две, четыре, пять публик — вот что плохо. И плохо не это, а что весь расчет наших органов искусства концентрируется на удовлетворении части публики, к революционной массе отношения имеющей мало. По литературе, например,— беру литературный фронт. Взять каллиниковские «Мощи», третье издание на удовлетворение всех интересов, всех милых порнографических навыков публики. Сквозь эту толщу не пробьешься, потому что революционные писатели идут плохо, потому что новое искусство нужно продвигать, потому что рассчитанное на оплату публики в десять раз хуже, чем «Мощи» Калликова. Вот эта безобразная политика пускания всей нашей работы по руслу свободной торговли: то, что может быть приобретено, приобретается, это хорошо, а все остальное плохо,— это чрезвычайно вредит и



В. Маяковский читает поэму «Хорошо!» в Политехническом музее в октябре 1927 г.

театральной, и литературной, и всякой другой политике. И это значительно вреднее для нас, чем вылезшая, нарвавшая «Белая гвардия».

Эти нарывающие настроения есть и среди пролетарских писателей. Я не могу припомнить, в какой статье, но у т. Луначарского есть выражение: «Поменьше политики, не единой политикой будет жив человек». Теоретически это совершенно правильно, а практически, когда 97% отходят в области искусства от политической работы, что мы видим в пролетарской литературе? Отход от революционных тем Жарова, Уткина и других. Мы бы хотели от т. Луначарского по отношению к тем писателям, которые бьются против метафизики и против аполитичности искусства за лозунги и плакаты, за революционное, за лефовское искусство, слышать: «Да здравствует ваша политическая работа, и побольше вашей политической работы, и к чорту аполитичность!» Вот что мы хотели бы слышать. (*Аплодисменты.*)

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ДИСПУТЕ О ПОСТАНОВКЕ «РЕВИЗОРА» В ГОС. ТЕАТРЕ ИМЕНИ ВС. МЕЙЕРХОЛЬДА

3 января 1927 года

(*Смех.*) Товарищи, почему вы ржете? Подождите.

Я примитивную восторженность в подходе к произведениям искусства потерял и очень рад этому. У меня остается на произведения искусства один взгляд — человека, самого занимающегося этим делом, но в данном случае мне хочется откинуть эту не академичность, но некоторую хладнокровность, потому что мне хочется выступить определенно в защиту спектакля и в защиту Всеволода Эмильевича Мейерхольда как работника этого спектакля.

Я пришел на «Ревизора» предубежденным, я пришел «Ревизора» ругать, потому что и пресса ругала и знакомые ругали, а так как у меня особенных дел с «Ревизором» не было,— то проще было присоединиться к мнению прессы и знакомых. Поэтому для того, чтобы в домашнем быту не вселять некоторых раздоров, проще было присоединиться. Но, придя на этот спектакль и просидев два действия, я решительно переменил свою точку зрения, вернее, чужую точку зрения на этот спектакль. Остаются возражения,— личные моменты откидываем,— остаются возражения, высказанные в прессе, на сегодняшнем диспуте и высказанные в домашних спорах.

Первое возражение — возражение академического порядка. Я очень рад, что уважаемый ростовский профессор поставил на нем свое ученое клеймо. (*Аплодисменты.*) Это возражение — об «отсебятине». Этот человек рассматривает дело как протоколист: был номер исходящей фразы — не дай бог ее переиначить. У него имеется подлинник, и он по подлиннику смотрит и назубок его знает. Его дело — сличать соответствующий подлинник с тем, что делается на сцене. Когда все сделано правильно — это хорошо, он уходит удовлетворенно домой: по его словесности и его кафедре погрешностей нет, и он продолжает свою спокойную жизнь, уравновешенную профессорскую жизнь дальше.

Именно такое соответствие текста тому, что делается на сцене, для меня, как для лефовца, футуриста,— это не плюс, а колоссальнейший минус — это провал был бы спектакля.

Величайших произведений искусства очень у нас мало. «Ревизор», несомненно, относится по тексту и по авторскому заданию к величайшим произведениям, которые у нас есть. Но, к величайшему огорчению, величайшие произведения искусства со временем умирают, дохнут, разлагаются и не могут иметь того действия на аудиторию, не могут выпячивать так, как выпячивали бы при жизни. И величайшая заслуга человека, которому по тем или иным причинам приходится взбадривать покойников и ставить этот спектакль, — если он ставит так, чтобы усопший десять раз перевернулся в гробу от удовольствия или от недовольства. Я утверждаю, что Гоголь при всей своей гениальности в его первоначальном списке не дойдет до нашего слуха, потому что этот спектакль был бы для безграмотных <?>. Когда говорят: курьеры, курьеры, тридцать пять тысяч курьеров,— то я ни одной минуты над этим смеяться не буду и не гоголевский смех у меня получится, а профессора из Ростова-на-Дону. И для меня вся ценность в этом спектакле — в режиссерском ухищрении, авторской перемене, стремлении тем или иным способом взбодрить спектакль и преподнести его в острейшей сатире, в той же режущей прямолинейности, в том содрогающем величии, в каком это сделал Гоголь.

Первый вопрос: убил ли Мейерхольд гоголевский смех? — задан по-другому: есть ли этот смех? Это не вопрос, а сравнение постановки с оригиналом. Получается другой вопрос: сравнение отступлений. Достаточно ли Мейерхольд переделал этого «Ревизора»? Тут уже начинается вопрос трезвого учета тех или иных мест. Есть места замечательно переделанные, то есть не переделанные, а замечательно введенные, как говорил Всеволод Эмильевич, по черновым спискам. Например, место о покойницах, всплывающих на Неве, когда Хлестаков начинает хвастать, что из-за него с собой кончают и покойницы выплывают. Но есть место плохое, где говорит, что семьсот рублей стоит перепелка. На меня это не действует, потому что перед этим арбуз стоит семьсот рублей. Ясно, что он был приведен Гоголем для контраста, а перепелка стоит все-таки дороже. Пятнадцать курьеров — это хуже, чем тридцать пять тысяч, как это звучало тридцать лет тому назад, но лучше, чем тридцать пять тысяч курьеров теперь. Оставить этих курьеров, как они были там,— нельзя. Так что все мои возражения против этого спектакля в первой линии, в «профессорской» линии сводятся к тому, что мало переделано, мало этот гоголевский текст изменен. Оставлены Бобчинский и Добчинский. Но разве Бобчинский и Добчинский — фигуры древнего прошлого, разве у нас сейчас нет таких парных Бобчинских и Добчинских? Разве Герасимов не ходит всегда с Кирилловым, разве Жаров с Уткиным не ходят обязательно парой? Это современные Бобчинские и Добчинские. И если бы он ввел Жарова и Уткина, я бы приветствовал еще больше. И не удивился бы, потому что не предугадал их по фамилии Гоголь, а предугадал по характеру. Вот почему они действуют и разговаривают как живые.

Второе — это вообще о постановке Гоголя: нужно ли ставить «Ревизора?» Наш ответ — лефовский ответ — конечно, отрицательный. «Ревизора» ставить не надо. Но кто виноват, что его ставят? Разве один Мейерхольд? А Маяковский не виноват, что аванс взял, а пьесу не написал? Я тоже виноват. А Анатолий Васильевич Луначарский не виноват, когда говорит: «Назад к Островскому»? Виноват. А когда говорят о

новаторстве и осознается, как недостаток, невозможность ставить такие спектакли, когда все ушли? Может, то, что все ушли, и есть настоящий критерий того, что спектакль хорош? Мы чересчур мало оставляем места для новаторства. Я не говорю, что все спектакли должны быть новаторскими, я не говорю, что именно такие спектакли нужно ставить, чтобы все уходили. Но при плюсе режиссерского характера, при плюсе мастерства, уход в данном случае из зала характеризует не постановку, а уходящих. О чем нужно писать? Не о том, что такой-то ушел, а бедные такие-то, что ушли. (*Аплодисменты.*)

По постановочной части. Есть много вещей, которые мне не нравятся, и есть много изумительных вещей. К изумительным вещам я, например, должен отнести обязательно сцену с лабарданом. Это сцена, которая дополняет Гоголя на 5% и не может его не дополнить, потому что это слово выведено в действие. Есть очень слабое место — сцена дачи взяток. Никак ее не приемлю, потому что здесь должно быть нарастание, нарастание, что Хлестаков взял у одного сто, у другого двести, у третьего обеими лапами сгребает все, что есть. А тут выходят из разных дверей, и сцена путается. Но это вопрос новаторства, уравновешенности спектакля.

И когда мне говорят, что Мейерхольд сейчас дал не так, как нужно дать, мне хочется вернуться к биографии Мейерхольда и к его положению в сегодняшнем театральном мире. Я не отдам вам Мейерхольда на растерзание. Вы нам подсовываете «Евграфов, искателей приключений», «Любовь под вязами» вместо Мейерхольда. Надо трезво учитывать театральное наличие Советской республики. У нас мало талантливых людей и много гробокопателей. У нас любят ходить на чужие свадьбы при условии раздачи бесплатных бутербродов. Но с удовольствием будут и хоронить. И эти похороны и свадебные обряды нужно было бы давно сдать в архив и уступить место трезвому учету.

Третья тема возражений, о которых мне не хотелось бы совсем разговаривать, но о которых нужно разговаривать, потому что эти разговоры разъедают нашу театральную жизнь больше, чем десятки рецензий. Вот говорят: Зинаида Райх. Выдвинули ее на первое место.

Почему? Жена. Нужно ставить вопрос не так, что потому-то выдвигают такую-то даму, что она его жена, а что он женился на ней, потому что она хорошая артистка. (*Аплодисменты.*) Тут для меня возражение сводится не к канцелярскому решению вопроса: муж и жена в одном учреждении служить не должны — и не к тому, что если жена играет, ее нужно снять, потому что хорошо играет, а к тому, что если бездарно играет, нужно на него подействовать, чтобы разошлись. Не улюлюкать по поводу несуществующего или хотя бы и существующего семейства — вот чего я от наших критиков обязательно требую. В частности, говоря о впечатлении от Райх в этой роли, я должен сказать, что это лучшая во всем ее репертуаре роль. Я видел «Бубуса» и очень негодовал в сторонку, но сейчас, раз у меня есть сравнение в хорошую сторону, я должен сказать: блестяще сделанная роль. А что свели главное к этому персонажу, а не к дочке городничего, то почему не базироваться на последних словах письма Хлестакова: «Не знаю, за кем удариться,— за матушкой или за дочкой»,— и, конечно, для него, который приехал на пять минут и больше не вернется, не дочка должна была быть предметом вожделения, а матушка, и очень правильно, что матушка разрослась до таких гиперболических размеров.

Очень правильна сцена городничихи с военными, которые выползают из шкафов. Никакого мистицизма нет. Что это такое? Реализация метафоры, реализация маленького намека на плотоядную сущность этой дамы у Гоголя,— он реализован в блестящий театральный эффект. Единственное, что я могу возразить,— это то, что эти люди выступают как реальные персонажи дальше. Против этого я возражаю, но это опять-таки деталь, мелочь, которая не вредит общей конструктивности и общей системе спектакля.

Еще по вопросу об этой пошлости. К сожалению, мой друг т. Шкловский решил упомянуть об уходящих: вот с первого действия те-то ушли, со второго — те-то. У нас в Советской республике бумагу нельзя отводить под такие сплетни. Не имеем мы права это помещать. Я не люблю, когда выходят с моего чтения стихов,—

это бывает редко, но выходят, бывает,— и тогда я беспощаден. И вот я раз одного товарища выругал, это как раз женщина была, а потом истерическое письмо получил: разве я бы когда-нибудь с вас ушла,— да я детей кормить ушла. Я не знаю, может быть, действительно, новогодние праздничные окорока не были закуплены, может быть, магазины закрываются в одиннадцать часов — не успел плюшек купить. Эти причины и наблюдения нельзя переводить на нашу бумагу, в особенности при малом количестве этой бумаги.

Товарищ Мейерхольд прошел длительный путь революционного и лефовского театра. Если бы Мейерхольд не ставил «Зорь», если бы Мейерхольд не ставил «Мистерии-буфф», не ставил «Рычи, Китай!»,— не было бы режиссера на территории нашей, который взялся бы за современный, за революционный спектакль. И при первых колебаниях, при первой неудаче, проистекающей, может быть, из огромности задачи, собакам пошлости мы Мейерхольда не отдадим! (*Аплодисменты.*)

ВЫСТУПЛЕНИЯ НА ДИСПУТЕ «УПАДОЧНОЕ НАСТРОЕНИЕ СРЕДИ МОЛОДЕЖИ (ЕСЕНИНЩИНА)»

13 февраля и 5 марта 1927 года

I

Товарищи, ставить знак равенства между всем упадочничеством и Есениным — бессмысленно. Упадочничество — явление значительно более серьезное, более сложное и большее по размерам, чем Сергей Есенин. Я не берусь говорить о разных причинах упадочничества и о различных формах его проявления. Я начну разговор с того именно, на чем кончили тт. Сосновский и Полонский,— с вопроса о литературе: как это упадочничество в литературе отражается, виноват ли в этом Есенин, или какая-то легендарная есенинщина, которая родилась после смерти Сергея Есенина и пошла гулять по Советскому Союзу. Я много езжу по разным городам Союза, и одно из главных моих занятий — выслушивание стихов пролетарских литературных организаций: Ростовской ассоциации пролетарских писателей, Нижегородской, Самарской и других. И приблизительно 35—40% поэтов подражают Сергею Есенину, находятся под совершенным есенинским влиянием и мотивами своей

работы, и отдельными выражениями, и отчасти преклонением перед памятью о Есенине.

Это было в Нижнем. Пришло ко мне человек шестнадцать поэтов, многие есенинцы. Я рассыпался, де я очень и очень рад видеть такое сочувствие поэзии С. Есенина и могу вам прочесть последнее его сочинение. Читаю. Аудитория радовалась и говорила: да, это хорошо, это по-есенински. И только потом я открыл, что это стих Александра Блока. У него и про вино и про Россию лучше, чем у Есенина. Колоссальное увлечение Сергеем Есениным объясняется тем, что не знают, ни что такое литература вообще, ни что такое есенинская, ни что такое Есенин. Есть какое-то понятие, противопоставляемое скуке, как писал в комсомольской газете Вольпин: «в пивной пиво, в пивной раки, а в ячейке наоборот». И это противопоставление оставляют при разборе Есенина: де интересно и душевно, а революция суха и надоела. Надо понимать литературное значение Есенина, роль его в нашей литературе, размеры его дарования, то, что пригодно в нем для нас и что не пригодно, но в этом ни один себе отчета не отдает. Есенина у нас не знают, читают пять-шесть стихотворений, и то по величайшему популяризатору т. Сосновскому. (Голоса: *«Неправда, неправда»*.) Я знаю, что вы знаете стихи Есенина, но не отожествляйте себя со всей нашей массой.

Товарищи, у нас есть официальная поэзия, печатающаяся в миллионном количестве экземпляров. Сейчас собралась Федерация советских писателей. Там представители — семь пролетарских и семь крестьянских. Пролетарских я знаю, но когда я увидел во главе Федерации семь крестьянских писателей, мне пришлось покупать и читать их всех, потому что я ни одной их фамилии не слыхал. Я имею авторитетное утверждение Авербаха о расходимости этой поэзии в миллионном количестве! А их не знает ни один из присутствующих здесь. Вы знаете стихи Хомяковского? Нет, не знаете, а они печатались в миллионах экземпляров. Вы знаете сочинения Замойского, Роги? Не знаете. Это нисколько не удивительно. Вот какое новое толкование марксизма, Маркса и Ленина в крестьянском журнале «Жернов», где расска-

зывается о рождении Владимира Ильича, о том, как он искал себе доспехов в России, оных не мог найти, поехал в Неметчину, где жил богатырь большой Карла Марсович — и после смерти этого самого Марсовича «все доспехи его так без дела лежали и ржавели». Хорошее понимание роли марксизма и влияния его на развитие революции. «Так без дела лежали и ржавели». Ленин пришел и Марсовы доспехи надел на себя, и «как будто по нем их делали». Одевшись — вернулся в Россию обратно. Тут собирается Совнарком. И вот картина сбора Совнаркома. Как приехал Алеша Рыков с товарищами, а спереди едет большой богатырь Михайло Иваныч Калинычев. И вот разбили они Юденича, Колчака и других, то домой Ильич воротился с богатой добычею и со славою. Это описание нашей борьбы, это Маркс и Ленин. (Голос с места: «*При чем тут Есенин?*») Я говорю о возникновении есенинщины.

Если печатающихся в миллионах экземпляров писателей вы узнаете только из случайных цитат, то это показатель отсутствия интереса к литературе. А ведь это расходится, вернее — его расходят. Есть это нельзя ни при каких условиях.

Тов. Полонский радовался, что Есенин — распространенный писатель. Дай бог такому писателю поменьше распространения. Одна из главных причин интереса: лирический писатель; лирические темы — раки, а не ячейка. Что по литературной линии можно противопоставить ему в крестьянской и пролетарской поэзии? Можно очень, очень мало. Причина — наше страшное литературное бескультурье. Сам Есенин не имел причин класть себе преграды. Но удивляешься на редакторов С. Есенина, на людей, которые не только не давали и не могли дать ему литературных советов, но, наоборот, двигали по водочной дороге. (Голос с места: «*Что это значит?*») Это значит следующее: у нас к водке точное и правильное отношение найти очень просто: водка — это бутылка в 40 градусов и никаких сомнений, ни 42, ни 38, и описание ее действия и ее самой чрезвычайно просто. Но писать про водку — это значит идти по линии наименьшего сопротивления. Но это нравится.

Особенно, если рядом с любовью к водке еще и нет никакого литературного вкуса или иметь очень маленький,— ясно, что Есенин выпирает над всей литературой. Он хоть про водку хорошо писал. Ясно, что у Полонского в его журнале Есенин должен был выпирать. Я сегодня читал журнал «Красную ниву» — как на таком фоне Есенину не разжиганиться?!

Вот русский язычок одного из стихотворений в сегодняшнем номере «Красной нивы»: «От радости сердце разбилось вдвое». «Вдвое» — это определение количественного увеличения. Вы у Есенина этого не найдете, а здесь это на каждой странице. Конечно, при таких литературных перспективах Есенин вырастает до грандиозных литературных размеров. Прежде всего и раньше всего — про ценность Есенина. Он умел писать стихи? Это ерунда сущая. Пустяковая работа. Сейчас все пишут и очень недурно. Ты скажи, сделал ли ты из своих стихов или пытался сделать оружие класса, оружие революции? (*Аплодисменты.*) И если ты даже скапутился на этом деле, то это гораздо сильнее, почетнее, чем хорошо повторять: «Душа моя полна тоски, а ночь такая лунная». (*Аплодисменты.*)

Я отнюдь не поклонник того, чтобы подложить какую-нибудь душеспасительную вещицу за образочек и на нее молиться, я не за рифмованную политграмоту. Уж если Калинин выругал сухую, однообразную агитацитику, то мне и бог велел. (*Смех.*) Я не за высушивание нашей работы. Работай-де и живи — без танцев, без пива. Нет. Этим путем занимается тот, кто к этой моральной деятельности приставлен. А я буду пиво похваливать, не кривя душой. (Голос с места: «*В стихах?*») И в стихах и в прозе. Дело не в этом, а в том, что и по этой любовно-пьяной литературной линии наша российская литература дала во много раз лучшие образцы, чем мы находим у Есенина. Я приводил на прошлом собрании строки, которые мне нравятся у Есенина: «Знаю я, что с тобою другая...» и т. д. Это самое «др» — другая, дорогая,— вот что делает поэзию поэзией. Вот чего многие не учитывают. Отсутствие этого «др» засушивает поэзию не менее докладов, о которых говорит т. Калинин, превращая и ее в скучную

пасторскую риторику. Но уж если говорить о «др», то я вам приведу одну частушку:

Дорогая, дорогой,
дорогие оба,
дорогая дорогого
довела до гроба.

Это «др» почище, чем у Есенина. Вопрос о С. Есенине — это вопрос о форме, вопрос о подходе к деланию стиха так, чтобы он внедрялся в тот участок мозга, сердца, куда иным путем не влезешь, а только поэзией. Вопрос о форме — важнейший вопрос. А сейчас что получается? Форма и обработка сырого словесного материала объявлена чорт знает чем, чуть не белой вещью! Кем объявлена?.. Я перечитываю с постоянным удовольствием речь т. Калинина, и мы ее перепечатаем в «Лефе» от строчки до строчки, потому что в ней указано, что нужно знать технологию своего ремесла, знать свою работу. То же самое в области поэзии. <...> За всеми вождями угнались, за Калининым, но вот за Ольшевцом поэты не могут угнаться. А эти ольшевцы делают ежедневную литпогоду. Печатают такие статьи, где форма объявляется под полным запретом. <...>

Мы трубим не о Есенине, а о культурных задачах. В «Известиях» за последние полгода я нашел только одну литературную заметку, хулящую какого-то поэта за то, что он подражает Есенину. Маловато. Ругая Есенина, выступая против упадочничества, нам нужно посмотреть на то, как организована наша литературная жизнь. Я очень советую, товарищи, следующий доклад поставить на тему о редакторской критике, потому что Есенины сами по себе не так страшны, а страшно то, что делают из них тт. Полонские, тт. Воронские и тт. Сосновские.

Есенин не был мирной фигуркой при жизни, и нам безразлично, даже почти приятно, что он не был таковым. Мы его взяли со всеми его недостатками, как тип хулигана, который по классификации т. Луначарского мог быть использован для революции. Но то, что сейчас делают из Сергея Есенина, это нами самими выдуманное безобразие.

II

Товарищи! Конечно, причины возникновения упадочных настроений чрезвычайно глубоки, и форма проявления этого упадочничества чрезвычайно различна. Я буду касаться ⟨их⟩ опять-таки только по своей специальности — по литературе и, не беря корней, буду брать только проявления.

Во-первых, меня очень удивляют некоторые выкрики аудитории нашей, весьма квалифицированной аудитории. Она предполагает, что литературная жизнь такова, что если поэт выступает против другого поэта, то это только потому, что хочет себя вырисовать замечательным, и если я выступаю против Есенина, то чтобы сказать, какой я хороший. (Голос с места: «*Правильно*».) Другой возможности соперничества не предполагают. Должен сказать, что ни Асеев, который выступал против Есенина, ни я, ни другие,— мы никогда не рассматривали поэтическую персону как какую-то руководящую персону в нашей жизни. Мы знаем, что литература для нас это упряжка, мы упряглись все и не разбираем, у кого больше этих самых поэтических или лошадиных сил на две, на три, на четыре. Поэтому для нас вопрос индивидуальных оценок — это вопрос очень не больной. Поэтому вопросы вы можете не орать и не спрашивать: «А вы как? А вас мало читают! Не интересуются!» Если бы мной не интересовались совсем, это моей позиции по отношению к Есенину не меняет.

Дальше, к сожалению, мне приходится говорить против Полонского, кстати сказать, объект достаточно убогий для этого дела. Почему убогий? Величайший пессимизм и упадочничество вызывает, когда руководитель большого нашего журнала говорит в общественном выступлении абсолютно невероятные вещи, то есть вещи вероятные, но невероятные со стороны редактора нашего журнала. Это поповство было на 100%, и несколько месяцев тому назад это поповство повторилось на вечере Есенина, где он говорил какую-то чушь о какой-то эллинской... ⟨*пропуск в стенограмме*⟩ и что-то было запутано с христианством. Но даже то, как он сформулировал свою мысль! Ему понравился этот блестящий

афоризм, и он, полемизируя против Асеева, сказал: «Есть поэты, которые живут для того, чтобы писать, и есть поэты, которые пишут, чтобы жить»,— и указывал на Асеева. Я больше всего люблю поэтов, которые пишут для того, чтобы жить, и все свои действия, все свои силы и возможности я, конечно, буду направлять на улучшение своих стихов о нашей жизни и не буду жить для того, чтобы попеть песенки и уйти. Я очень рад, что в этом отношении Полонский мило соприкасается с крикунами о Моссельпроме. Он говорит: «Что это за песни? Это все для того, чтобы кушать, а вы дайте что-нибудь для души, для красивых переживаний!» По этой специальности существует Полонский. (*Аплодисменты.*) Сегодня Полонский на 100% опровергает, разъясняет нам свое прошлое поповское заблуждение, причем замечательно: пятнадцать минут человек занимает аудиторию, чтобы сказать следующую вещь: «Формулирую свою мысль: человек должен уважать человека». Если это отрепье можно назвать мыслью, то во всяком случае не своей мыслью.

Дальше, замечательно интересная заключительная часть. Вопрос о поповстве он дома обдумал и решил, что в этом отношении он действительно не прав. Но тут его другой вопрос подкузьмил, а именно, что коммунизм вырастает на чувстве любви. Кажется, такую меланхолическую базу для развития коммунизма опять-таки при максимально упадочных настроениях трудно найти. (*Аплодисменты.*)

Теперь, поскольку вопрос касается Есенина и есенинщины... (Полонский: *«Это хулиганство, такие передержки».*) Меня обвиняют в недисциплинированности, когда я только слабо пищу, а человек выдвигает слово явно уголовного порядка: хулиганство. Я знаю, что такое хулиганство. Хулиганство — это озорные действия, связанные с неуважением к личности. Это точная формулировка. Я полемизирую по вопросам литературы, и когда нет выражения своей мысли в области литературы, разрешите мне называть ее так, как она на самом деле есть. (*Шум.*)

По вопросу об есенинщине я глубоко убежден, конечно, что Есенин сам по себе не так страшен и не мог

бы быть так страшен, как есенинщина. Конечно, есенинщина — производное от Есенина, потому что многие идеализируют в этом отношении Есенина, а он не имеет никакого отношения к этому. Но на множество процентов это результат дальнейших популяризаторов, дальнейших пропагандистов Есенина. Нельзя же все-таки скрывать такой факт, что выступавшие товарищи и Бухарин в своих заметках выступал⟨и⟩ не только против есенинщины, а против Есенина, против Есенина самого, как он есть. И вот нам сплошь подменяют понятия, выставляют просто есенинщину, для того чтобы спасти свой собственный розовенький есенинский вкусик. Две, три недели тому назад прозвучала статья Бухарина. А возьмите, посмотрите журнал «Красная нива». Первые четыре стихотворения — Есенина. Как будто среди наших поэтов нет достойных для помещения на первой странице журнала. Не Маяковского, многих других. (Голос с места: *«Вы говорите не по существу».*) Я говорю по существу, по поводу Есенина и есенинщины и возможности его влияния на упадочные настроения. В сегодняшнем номере — стихотворение Дружинина, того самого Дружинина, против которого как раз на 100% ополчился Бухарин. Там он пел про царевича Ивана Дурака, а тут про Аленушку. Это как раз соответствует тому, что база для коммунизма — это любовь к человечеству. Я бы не стал выступать сегодня еще раз, но был вынужден выступить двумя обстоятельствами. Первое обстоятельство — это мое желание понять вопросы упадочничества потому, что мне нужно сейчас писать фильму для комсомола по вопросу об упадочничестве. Я сейчас пишу историю одного нагана, как боевой наган берется в руки, чтобы покончить с собой.

И второе. К этому меня вынуждает Полонский, как это ни странно. Почему? Потому, что Полонский, пользуясь своей солидной литературной трибуной, старается перенести ⟨вину⟩ на ни в чем не повинных людей... ⟨*пропуск в стенограмме*⟩. С чрезвычайной легкостью т. Полонский прикидывается и уходит за спину любого положения, хотя оно к нему не имеет никакого отношения. Вот Бухарин выступил против Есенина. Наибольший любимец ⟨любитель⟩ Есенина в нашей литературе —

Полонский. Он сразу стал за Бухарина и говорит: «Я сам все это говорю». И переносит всю тяжесть обвинения на Леф, придрался к статье Родченко. Это литературный факт, ведущий к тому, что литераторы, интересующиеся литературой как орудием классовой борьбы, начинают говорить: на кой чорт мы будем этим заниматься, когда легко писать про водку и пиво, как у Полонского в журнале? Зачем мы будем писать против Есенина, когда можно ругать Леф? Это, товарищи, поскольку мы говорили на литературную тему, о влиянии упадочничества на поэтов. Это чрезвычайно важный факт, и товарищам, из которых, несомненно, в будущем выйдет масса блестящих журналистов, над этим фактом задуматься следует. (*Аплодисменты.*)

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ЗАСЕДАНИИ СОТРУДНИКОВ ЖУРНАЛА «НОВЫЙ ЛЕФ»

5 марта 1927 года

Товарищи!

Перейдем к следующему вопросу.

Вы прочли в «Известиях» статьи Ольшевца — Полонского о «Лефе».

Сам факт появления этих статей удовлетворителен. Главное, что угрожало нам, это сознательное замалчивание «Лефа». Не выдержали — прорвало.

Мы били, но не думали, что так больно. Крик большой — три статьи длиною с целый «Леф». А если принять в соображение тираж «Известий», то это больше веса годовой продукции лефов.

Статьи Полонского — это статьи не литературного критика, а редактора-скупщика. Полонский ощущает выход «Нового Лефа» как прорыв какой-то своей несуществующей монополии.

Это — самый вредный тип редакторов.

Страсть к монополии создает у них полное безразличие к художественным и идейным качествам продукции. Им важны отдельные тиражные имена.

Полонскому ненавистна всякая художественная группировка. Отсюда слова: «Порознь вы хороши, а вместе не годитесь». Отсюда испытанные навыки борьбы: обви-

нения в комплоте, попытки перекупить, сманить отдельные «имена», временно соблазнить сверхтарифной оплатой, подкупить авансами — и в результате отнивелировать всех под свой средненький вкус.

Гаденькая мысль о «кружковщине» «Лефа» и о его желании обособиться могла родиться только в мозгу обозленного монополиста. Полонскому должно быть известно, сколько хлеба всыпали лефовцы в общий элеватор советской литературы. Хорош был бы Полонский со своей монополией без этого хлеба!

Но «Леф» настаивает на своем праве иметь ежемесячно свои три листа, где сотрудники связаны не только общей гонорарной ведомостью, но и общим методом работы и художественными задачами. Это необходимо для улучшения качества того самого хлеба, который «Леф» дает советской культуре.

Прав т. Ханин в № 2 «Молодой гвардии»: «Ежели бы какой-нибудь коммунистический благодетель попытался собрать всех наших писателей и поэтов в одну комнату, остриг бы их всех под одну гребенку и приказал бы им писать по одним и тем же правилам, которые он, единственный коммунистический благодетель, им укажет, то из этого ничего путного не получилось бы».

Мы должны иметь свою комнату, где могли бы подготовлять наши выступления на общесоветских мирах, новях и нивах. Но Полонский уже толкует о каком-то комплоте. Тут он, действительно, в комплот, как муха в компот.

Нельзя же называть комплотом оркестр, готовящийся к общесоветскому выступлению. А то получается — «больше одного не скопляться, осади на плитуар» «Нового мира».

Полонский не организатор литературы, а перекупщик, это сквозит из каждой строки. Например, из общей массы ругаемых Полонский выделяет уже изруганного другим Ольшевцом Кушнера. Почему? Потому что обрывки этой же книги приобретены для «Нового мира». Полонский хвалит Пастернака. Почему? Потому что стих Пастернака, напечатанный в «Новом Лефе», целиком перепечатан «Новым миром».

Полонский не видит иных целей делания литературных произведений, кроме как зашибание рубля. Так, говоря о моем стихе, называя его рубленой прозой, Полонский врет, утверждая, что рубление делается ради получения двух построчных рублей.

Все вы знаете, что единственная редакция на территории Советского Союза, в которой платят два рубля за строку,— это «Новый мир».

В «Лефе» всем, и мне в том числе, платят 27 к<опеек> за строку, причем вы отлично знаете, что весь свой гонорар мне приходится отдавать «Лефу» на не оплачиваемые Госиздатом канцелярские расходы.

Это мелочь, но об этом надо орать, чтобы перекрыть инсинуаторов, видящих в «Лефе» устройство чьих-то материальных дел. Тем более что материальная обеспеченность других журналов, например «Нового мира», списывающего убытки на «Известия»,— один из легких способов борьбы с «Лефом». «Леф»-де не оправдывается материально.

Подход торгаша кладет отпечаток и на все понимание литературы Полонским. Но неприятнейшей для «Лефа» частью являются заключительные слова, где Полонский выхваливает «своих» сотрудников — Асеева, Маяковского, Пастернака, Кушнера и т. д.,— стараясь отбить их для себя от «Лефа».

Полонский мечтает даже о монополии на лозунги, он обвиняет «Леф» в том, что «Леф» «узурпирует свои лозунги у коммунистической партии». Чудовищна самая мысль о введении права собственности на лозунги и превращении отдельных отрядов советской культуры в Добчинских и Бобчинских, дерущихся из-за того, кто первый сказал «э»!

Такая пошлость могла прийти в голову только человеку, не переварившему еще богемского старья, где вопрос — «кто первый сказал» — был основным.

Вот где «методы, уместные в богемской среде, живущей нездоровой конкуренцией групп, группочек, направленьиц и отдельных непризнанных гениев, шумихой пытающихся создавать бум вокруг своего имени». Вот кто прививает «методы буржуазной богемы» нашей молодежи.

Вот почему надо поговорить о статьях Полонского — Ольшевца. (Голос с места: *«Говорите одним словом — Пошлевца»*.)

⟨*После прений*⟩

Ввиду полного единодушия в оценке Ольшевца-Полонского прения прекращаю. Ставлю на голосование вопрос: отвечать ли им на страницах «Нового Лефа»? Кто против — подымите руки. Подавляющее большинство против.

ВЫСТУПЛЕНИЯ НА ДИСПУТЕ «ЛЕФ ИЛИ БЛЕФ?»

23 марта 1927 года

Вступительное слово

Товарищи, литературные споры имеют часто тенденцию переходить на личную почву. Тема сегодняшнего дня есть острая литературная тема. Поэтому я заранее хочу оберечь себя и всех остальных от излишнего на эту тему зубоскальства. Лефам это особенно легко сделать, потому что они знают, что шуточками им ограничиваться не придется и что вообще лефы правы по существу.

За последнее время мы неоднократно слышали выступления т. Полонского. На последнем диспуте он, как докладчик, имел последнее, заключительное слово, и ввиду общей плавности его речи и некоторого остроумия казалось, что литературная правда за имевшим последнее слово. Сегодня последнее слово буду иметь я, но злоупотреблять этим не буду. Я буду говорить по существу и переходить на резкости только там, где это абсолютно нужно, и не по личным, а по литературным соображениям.

Тема сегодняшнего дня — «Леф или блеф?» Прежде всего нужно выяснить, что такое слова «Леф» и «блеф», ибо оба слова в обиходе не встречаются.

«Леф» — это слово на 100% советское, то есть оно не

могло быть составлено иначе, как только после Октябрьской революции, когда было узаконено слово «Леф» <«левый»?>, когда после войны и революции вступило в свои права слово «фронт» и когда получило узаконение составление слов посредством складывания первых букв нескольких входящих в него слов. «Леф»— это левый фронт искусств,— слово советское. В противовес ему слово «блеф» — типично карточное. Думаю, что многие из присутствующих не знают это слово. Оно встречается часто и в полемической литературе. «Блеф»— это слово английских покеристов, которое показывает, что человек, не имеющий карты, запугивает, блефирует своего противника, своего партнера. «Блеф» предполагает полную пустоту за этим словом. Эти два понятия выдвинуты в жизнь т. Полонским в его статье «Леф или блеф?», напечатанной в «Известиях». Третье слагаемое данного диспута — Полонский. Перейдем к нему.

Кто такой Полонский и почему он пишет о Лефе? Вы знаете, что сейчас у нас имеется резолюция ЦК партии по вопросам литературы, резолюция, которая примирила и дала возможность взаимного сотрудничества или федерации многим группировкам, до этого только задиравшимся. До этой резолюции на территории Советского Союза происходила бешеная литературная борьба. Какие литературные группировки принимали в ней участие?

В первую очередь, конечно, ВАПП — Всероссийская ассоциация пролетарских писателей, которая считала, что она выдвигает фалангу молодых писателей и поэтов и что если технически они еще не так сильны, как классическая литература, то взаимная обработка, да еще то, что время за ВАППом, дает им право на самое внимательное и бережное отношение к себе, даже больше — право на почти монопольное существование на территории Советского Союза. Так рисовалась группа ВАПП в первые дни нашей литературной борьбы.

Против нее стоял Воронский, направление, охарактеризованное словом «воронщина». Это направление со скепсисом, с кривой улыбочкой смотрело на литературные пробы, попытки и даже на хорошие книги наших товарищей по ВАППу. Почему? Да потому,

что, имея своей временной задачей впрячь, так сказать, в советскую упряжь этих въехавших на белых лошадях своих полных собраний сочинений Алексеев Толстых, они сделали это своей самоцелью и все перевернули: вот, мол, Алексеи Толстые и иже с ними, а вы поучитесь у них. Когда им говорили, что это наши недавние политические враги, плохо разбирающиеся в данном моменте, нам отвечали: «Да, это одно, а рифмочка-то все-таки у них хорошая».

Третьей группой был Леф. Вы знаете, на каких литературных тенденциях он сейчас базируется. Лефистом мы называем каждого человека, который с ненавистью относится к старому искусству. Что значит «с ненавистью»? Сжечь, долой все старое? Нет. Лучше использовать старую культуру как учебное пособие для сегодняшнего дня, постольку поскольку она не давит современную живую культуру. Это одно. И второе, что для передачи всего грандиозного содержания, которое дает революция, необходимо формальное революционизирование литературы. Вот эти два положения делают человека лефистом.

Таким образом, мы имели три группировки, которые боролись между собой. На первых же порах Леф заключил соглашение с ВАППом. На каких основаниях? А вот на каких. Мы даем право политического голоса ВАППу за нас не персонально, а потому что ВАПП являлся, должен был являться и во всяком случае в идеале должен быть таким,— голосом партии в области искусства. Мы сознательно отдавали свои голоса тем, кто несет знамя партии, знамя революции. В области же культуры мы говорим, что мы сохраняем самобытность своих художественных форм и будем спорить по формальным, техническим и технологическим формам <нормам?> искусства. Такова была ситуация борющихся сил перед созданием резолюции ЦК.

Полонский принимал участие в этой борьбе? Какая-нибудь крупица его литературной мысли на весах, перевешивающих в ту или другую сторону, была? Какой-нибудь не то что фронт, не то что фронтик,— двух гимназистов он представлял в то время? Нет, товарищи, в то время имя Полонского в литературных кругах

не произносилось. И понятно: его незачем было произносить.

Второе. Сейчас у нас есть резолюция ЦК и есть, дальше, производное от этой резолюции, то есть взаимное желание группировок договориться, войти в федерацию советских писателей. Федерация уже состоялась не только из этих трех основных борющихся группировок. Нет, она уже раздробилась на массу литературных течений. Имеется «Кузница», которая является с нашей точки зрения филиалом ВАПП. Во всяком случае, я не вижу, почему нужно иметь другие задачи, кроме ВАПП. Но имеется «Кузница» — пожалуйста. Хотите кузнечить самостоятельно — кузнечьте. Имеется «Перевал». Это на 50% производное от т. Полонского. Вот как мы расцениваем «Перевал», но «Перевал» существует как самостоятельная группировка. Затем от Лефа создается левая группировка конструктивистов. Вот шесть группировок — больших, мощных, но разных по численности и по качеству.

Но что имеет советское искусство, какую крупинку мысли критической, критического чутья внес Полонский? Два гимназиста, полтора гимназиста есть за Полонским? Нет, с именем его в федеративной работе мы не встречаемся. От чьего же имени, как и почему и кто этот загадочный человек, который обрушивается с такой необъятной силой на Леф? Можно предположить, что незачем нам самостоятельные литературные группировки, мы можем существовать как вольные критики: просто берем и пишем критические статьи, за которые отвечаем. В таком случае разрешите обратиться к предварительной критической работе Полонского. До сих пор мы этой работы не видим, в советской литературе не видели. Сейчас появляются те или иные статьи по тем или иным вопросам литературы. Появилось выступление о Сергее Есенине. Раз. И вторая статья — о Бабеле. (Голос с места: *«О Малашкине»*.) О Малашкине, об Артеме Веселом и т. д. Бабель. Есенин.

Прежде всего о Бабеле. Товарищи, Бабель три года тому назад приходил к нам в Москве с маленькой кипочкой своих рассказов. Мы знаем, как Бабеля встретили

в штыки товарищи, которым он показывал свои литературные работы. Первые говорили: «Да если вы видели такие беспорядки в Конной, почему вы начальству не сообщили, зачем вы это в рассказе пишете?» Другие говорили: «Про что он пишет? Про небо, а на небе трипперов и без вас достаточно. Это что? Литература „как хороши, как свежи были розы“? Нет, это не то». Поэтому первое отношение было к Бабелю в штыки. После этого «Леф»,— потому что «Леф» не идет по линии трафаретной критики, —напечатал самые лучшие рассказы Бабеля— «Соль», «Смерть Долгушова». И вот сейчас мы имеем доброе признание Полонским этого самого Бабеля. Нас обвиняли в пошлости в статье «Леф или блеф?» Будьте любезны без комментариев выслушать эти выдержки из критической статьи о Бабеле: «Острый, как спирт, и цветист, как драгоценный камень». Товарищи, в какой виноторговле, в каком ювелирном магазине нашел Полонский подобные этим, ни к чему не обязывающие слова? Они подобны словам Маяковского «Мы крепки, как спирт в полтавском штофе». Он берет сравнение «острый, как спирт». Я не предполагаю, что Полонский не знает, что такое спирт, поэтому он не знает, что такое острый. Дальше: «В свете романтической призмы становятся понятными лирические отступления Бабеля, экзотическая насыщенность описаний, парадоксальная изощренность фантазии». Привыкли смотреть через призму, и светит она ему, эта призма! Это максимальная, стопроцентная шаблонизация языка, когда тот или иной автор призван <признан?> и не вами, а другими плечами <вынесен> на литературную арену.

Второе. Чтобы говорить о Лефе, надо знать, кто Леф критикует. (Голос с места: *«Скажите биографию»*.) Не в биографической плоскости, а в плоскости изучения литературного материала в ближайшие дни.

Есенин — не тема для сегодняшнего выступления. Но когда все — ВАПП, Леф, органы печати партии, как, например, «Правда», выступали против потрясающего влияния есенинщины, связав ее с хулиганством, у Полонского хватило доброго мужества не только защищать его, как поэта, но под общее улюлюканье измы-

ваться над Лефом на собрании. Какого Есенина защищал Полонский? Того, о котором Бухарин писал: «Идейно Есенин представляет самые отрицательные черты русской деревни и так называемого „национального характера“: мордобой, внутреннюю величайшую недисциплинированность, обожествление самых отсталых форм общественной жизни вообще. Выбившийся в люди, в „ухари-купцы“ мужичок ...» и т. д. Полонский сказал: «Бухарин выступал не против Есенина, а против есенинщины». Здесь фамилия Есенин в этих словах заметок Бухарина стоит точно всеми буквами написана. (Полонский: *«Здесь сказано не по Есенину, а по есенинщине»*.) «Я знаю, что поклонницы Есенина (поклонницы обоего пола) будут очень возмущены злостью этих строк. Но по есенинщине нужно дать хорошенький залп». Что это значит? Сначала говорится «Есенин», потом берется производное от Есенин — «есенинщина». (Полонский: *«А залп по есенинщине, а не по Есенину»*. Голос с места: *«Готтентотская логика»*.)

Теперь перейдем непосредственно к Лефу. Я беру основные возражения и основные указания, в разных местах рассыпанные в «Лефе или блефе?», имевшем своим началом еще одну статью в «Известиях», так сказать, первого Полонского или, вернее, Ольшевца, похожего на второго Ольшевца, то есть на Полонского. Все перепуталось, и можно брать цитаты из обоих, не греша, но я буду честно указывать на фамилии того или иного автора.

Первое — это претензии Лефа на монополизм. Если бы таковые претензии существовали, они прежде всего противоречили бы резолюции ЦК по вопросу о современной художественной жизни, которая определенно указывает, что она не фиксирует гегемонии ни за одним из литературных направлений.

Перейдем к тому, как сам Леф характеризует свое лицо, как он определяет свое место в области литературы. Буду цитировать по всему комплекту «Лефа» — и по первому и по второму, потому что есть еще многие вопросы, которые в «Новом лефе» еще не освещены.

С самого же начала первой же книжки Леф определяет свои задачи в литературе: «Леф будет бороться за искусство — строение жизни. Мы не претендуем на монополизацию революционности в искусстве». Первый вопрос — о том, что Леф пытается, да еще без достаточных данных, заявить о своей полной гегемонии в советском искусстве — это первый блеф.

Перейдем к цитатам из статьи «Леф или блеф?»

«Леф» пишет: «Многое, бывшее декларацией, стало фактом. Во многих вещах, где Леф только обещал, Леф дал. Завоевания не сделали лефов академиками. Леф должен идти вперед, используя завоевания только как опыт». В конце: «„Новый Леф" — продолжение нашей всегдашней борьбы за коммунистическую культуру».

Примечание Полонского: «Ну как же не бахвальство? Оказывается, кроме лефов, собственно, и борцов за коммунистическую культуру нет и не было». Откуда это вытекает? Если Леф пишет, что он будет продолжать всегдашнюю борьбу за коммунистическую культуру, то с кем же он борется — с отрядами, тоже борющимися за коммунистическую культуру? Или Полонский наивный мальчик, который не знает, что коммунистическую культуру имеют и другие, Полонский — мальчик и не видит Булгакова с «Днями Турбиных», Есенина, Замятина? Почему же нашу борьбу всегдашнюю за коммунистическую культуру надо понимать не как спайку с другими отрядами, борющимися за коммунистическую культуру? Почему нужно вывернуть шиворот-навыворот из этой фразы то, что мы претендуем на единственную монополию, почему нужно вставить этот скверненький вопрос о притязаниях на монополию?

Дальше идет о том, что многое сделал Леф в области литературы, искусства и новой культуры. «Скажите, пожалуйста,— замечает скептически Полонский,— а мы этого-то и не заметили». Наденьте очки, т. Полонский, а так как вы ходите без очков, то разрешите — я вам их надену. (Голос с места: *«Довольно о Полонском»*.) Мы разговариваем только о тезисах, которые выдвинул Полонский, поэтому 90% наших разговоров мы будем обращать только к Полонскому.

Эти строчки могут показаться хвастливыми только Полонскому, и Полонский употребляет тогда следующее выраженьице, характеризующее работников левого фронта. Например, у нас были помещены письма Родченко, о которых Полонский пишет так: «Двенадцать страниц домашних писем неведомого Родченко». У нас в «Лефе» имеется примечание Шкловского: «Если Родченко неведом Полонскому, то это факт не биографии Родченко, а биографии Полонского». А если ему неведомо, то разрешите сообщить. Тов. Родченко имеет право голоса в советской культуре, потому что Родченко находится в содружестве с другими лефами, создателями, революционнейшими носителями живописного изобразительного метода, насколько это при советских условиях возможно. (Голос с места: «*Моссельпром*».) О Моссельпроме будет разговор своим чередом.

Родченко в 1923 году на страницах того же «Лефа», идя в ногу с техникой, впервые ушел от изображения пером и карандашом к фотомонтажу. Это было в 1923 году, а сейчас фотопечати отдано распоряжение за подписью заведующего перевести всю печать на монтаж или иллюстрацию по способу Родченко. За три года от первой черточки, от первого штриха, от первого фотомонтажного снимка он перевел <печать?> на стиль советской книги и советской обложки. Тов. Родченко создал стиль новых книжных обложек. Вещи с лучшими обложками, как-то: полное собрание сочинений Ленина, каталог на Парижской выставке, в общем больше 200 номеров — созданы этим самым Родченко.

Когда нужно было выдвигать левое, революционное живописное искусство на Западе, кого выдвинул Комитет по организации Парижской выставки? Родченко, который исполнил отделку почти всех павильонов нашего Советского Союза. Им же была сделана изба-читальня, та самая изба-читальня и тот клуб, которые по окончании выставки были подарены Французской компартии. Дрянь бы Советская республика компартии Франции не подарила. Значит, это выражало лицо Советского Союза на международной выставке.

Сейчас этот самый Родченко имеет, может быть, добрые боевые заслуги в области живописного фотомонтажа в смысле разрешения обложечных проблем и прочего и совсем не вправе быть запамятованным Полонским.

Тогда, т. Полонский, посмотрите последние страницы «Известий» и «Правды» и, если вы интересуетесь историей Компартии, то вы должны знать, что двадцать пять листов издания Комакадемии — вся история Компартии — дело Родченко. Это единственная история в изобразительных и фотографических образах Коммунистической партии. И называть так человека, который с таким трудом продвинул в деревню эти плакаты и который сейчас выпускает третье издание этих плакатов на всех языках! Значит, т. Полонскому надо было бы знать. А если он не знал до сих пор, то может узнать сегодня. Хотя очень странно писать книжку по истории советского плаката, не принимая в соображение имя Родченко.

Затем перейдем к Моссельпрому, переходу его в гущу нашей современной жизни. Посмотрите в Госиздат, и вы увидите, что стандарт типовой вывески и все оформление Госиздата — это черное с красным золотом — дано как типовое на весь Советский Союз тем же самым Родченко. Правда, Полонский будет говорить: а у меня Кругликова силуэтики дала. Но это уже различная установка: кому силуэтики, а кому оформление самой жизни. Я не хочу выдвинуть Родченко из всей суммы наших работников по ИЗО. Такую же работу провели и Степанова, и Лавинский, и Семенова, и другие. Не замечать этой работы — это высшее барство и журнальное чванство, которое только можно найти.

По существу он имеет право написать, а что он написал? Может быть, он написал несусветимую дрянь? Прочитаем. Разрешите прочесть, т. Родченко. По-моему, действительно дрянь написал: «Уже купили воротничков 2 шт. и галстук. Стал похож чорт знает на кого... Женщины совсем сзади ходят обтянутые» (написано из Берлина). «Женщины стригутся по-мужски, как ты, носят главным образом коричневое пальто, как у тебя

юбка, обтянутое сзади, не длинное, короткие юбки, почти до колен и темного цвета чулки, туфли». Что же, чорт побери, действительно он пишет только про баб и обтянутые зады. Дальше. «Сегодня бродил по предместьям Парижа, очень забавно. Рабочие играют в футбол, ходят обнявшись, копаются в огородах и пляшут в кафе... обедал и пил настоящее „Шабли“». И дальше: «Я хожу в шляпе, как идиот, и на меня перестали обращать внимание... Сейчас 9 часов. Ходил обедать...»

Ну его к чорту, бросим, что он все ходит обедать, и прочитаем другого автора,— не будем читать Родченко,— то, что можно выставить в противовес Родченко: «Вчера, смотря на фокстротную публику, так хочется быть на Востоке, а не на Западе. Но нужно учиться на Западе работать, организовывать дело, а работать на Востоке». Вот это человек, только учиться организации хочет. Опубликую его фамилию. Дальше — «Гибель Европы»: «Зачем я его увидел, этот Запад, я его любил больше, не видя его. Снять технику с него, и он останется паршивой кучей навоза, беспомощный и хилый». Дальше: «Гибель Европы, нет, она не погибнет. Что она сделала, все пойдет в дело, только нужно все вымыть, вычистить и поставить цель». Дальше описания, какие интересуют этого второго автора: «Когда мы вошли под землю станции метрополитена, то я услышал песни, поют хором, я удивился, так как этого никогда не было. Войдя на станцию, я увидел отходящие и приходящие поезда метро, битком набитые мужчинами, веселыми и поющими Интернационал. Вот тогда я в первый раз понял, что я не один в Париже». Вот это действительно наш советский человек. Дальше: «Здесь миллионы вещей, от них идет кругом голова, все хочется купить вагонами и везти к нам. Они производят так много вещей, что все кажутся нищими от невозможности их купить... Если здесь жить, то нужно быть против всего этого или сделаться вором. Красть, чтобы все это иметь. Вот от этого я здесь стал любить вещи именно с нашей точки зрения. Я понимаю теперь капиталиста, которому все мало, но это же опиум жизни — вещи. Можно быть или коммунистом, или капиталистом. Среднего здесь не должно быть».

Вот это строчки революционера! А откуда эти строчки? Эти строчки из тех же писем того же самого Родченко.

Как называется метод, по которому журналист надергивает с целью опорочивания «неведомого» Родченко эти фразы из общего контекста? Это называется подтасовыванием фактов. И мы опубликовали письма Родченко потому, что мы имеем сотни Лукомских, сотни людей, которые, переезжая за город <за границу?>, начинают вылизывать то, другое, третье у своих хозяев или не вылизывают, потому что за лизание заплатили мало.

Дальше, товарищи, это по вопросу о том, заслуживает ли внимания то, что «они монополисты» или нет, имеет ли Леф вообще право голоса.

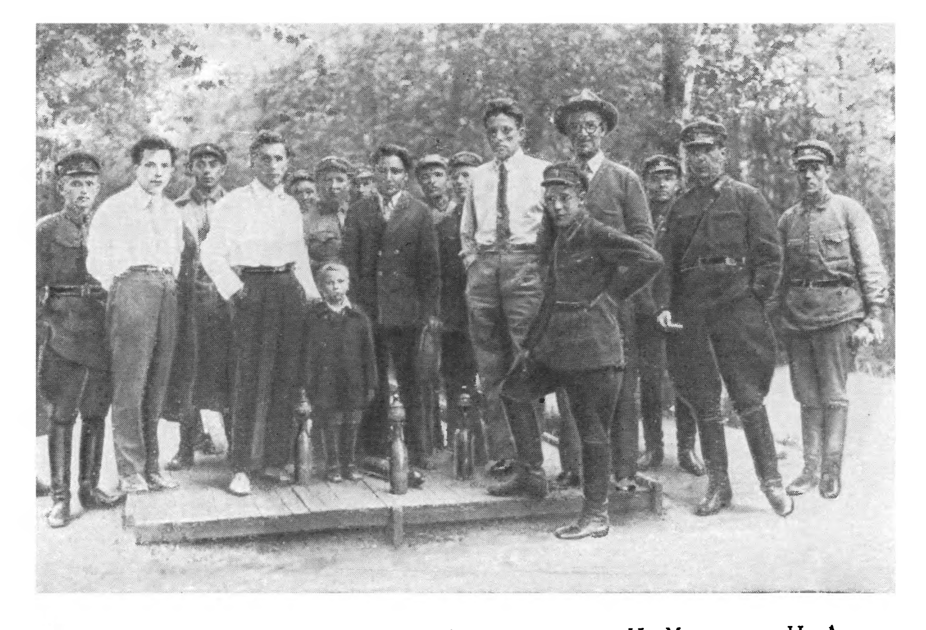
Перейдем дальше. Ну, скажут, хорошо, Родченко обелен, но ведь остальное-то! И первое: почему, например, у вас не имеется прозы в Лефе? Да потому, что мы Полонского взяли, чтобы он нашу прозу и поэзию печатал. Стихотворение фининспектору мы помещаем у Полонского и у Воронского, потому что мы не монополисты. Мы не комплот, а мы скидываем свое зерно в общие элеваторы, в советские элеваторы. (Голос с места: *«Никто не покупает».*) Вот для чего Леф объединяется. И не для преподнесения читателю чтива, а для того, чтобы поднимать <читателя> через посредство этих же самых квалифицированных литературных работников Советского Союза; чтобы наши скрипки, флейты и тому подобные богоугодные вещи, ласкающие ухо эстетов, могли лучше зазвучать. Мы оттачиваем свои способности на точильном камне Лефа. «Леф» производственный журнал, а не потребительский, а мы считаем, что мы имеем право на свой производственный журнал, раз мы в эти элеваторы всыпаем достаточное количество советского зерна. Может быть, только всыпали раньше? Пишет же про нас другой Полонский — Ольшевец: «В общий бурный поток нового советского культурного строительства лефовцы влились маленьким ручейком и давно в нем растворились, ассимилировались». Правильно, ручеек, чего же орать? Журчит, журчит ручеек. А посмотрим, ручеек ли.

Вот еще одна книжка. В этой книжке имеется статья о Сельвинском за подписью присутствующего здесь т. Лежнева. Вот что пишет т. Лежнев о двух футуристах, двух лефовцах: «Маяковский, конечно, не только поэт, но вождь, глашатай, даже теоретик школы. Этим он коренным образом отличается от Пастернака. Перед нами не только две разных индивидуальности, но два принципиально различных типа поэтов. Эпоха, в зависимости от своих требований, ставит то одного, то другого в главный фокус литературы. Когда время ломки искусства... выдвигает вперед футуризм и его знаменосца Маяковского, Пастернак остается в тени...» Когда время выдвигает Пастернака, Маяковский остается в тени.

Я нарочно беру эту цитату потому, что это характеристика двух лефовцев, опубликованная в печати под редакцией т. Полонского. Это значит, что Полонский для чего-то ругает нас в «Известиях» — не по существу литературной полемики, а для чего-то. А для чего — мы скажем. Если же — я не беру наших примеров: мы чересчур просто отзываемся о себе,— но если по мнению тех, кто сегодня выступил против эпохи, ответное слово поворачивается то Пастернаком, то Маяковским, то мы думаем иначе. Мы дали бы сюда много хороших имен. Почему эпохе своих три листа не иметь?

Может быть, это случайно оговорилась безответственная критика об эпохе? Нет, почему? Вот другое имеется — вот «Красная новь». Это второй Полонский, и Полонский с багажом, не только редактор, но и теоретик. Под его редакцией помещаются статьи тоже наших противников. И в одной из таких статей пишут про Сельвинского: «Он нашел некоторое среднее, какую-то равнодействующую — явление чрезвычайно любопытное, указывающее на то, что Маяковский и Пастернак совершили такую работу над структурой поэтического образа и выражения, которую уже можно вынести за скобки и определить, как общее достояние эпохи».

Как же называется журналист, у которого как общее достояние эпохи фигурирует работа Лефа, а рядом в статье —древне-скифская критика — «мы не позволим»?



В. Маяковский с группой писателей (слева направо: И. Молчанов, Н. Асеев, Д. Алтаузен, В. Маяковский, Б. Пильняк; впереди С. Кирсанов) в Октябрьских красноармейских лагерях Первого стрелкового полка в «День книги».

Фото. 1929 г.

Что же, эпоха не позволяет? Может быть, это вредная эпоха, не революционная, может быть, это такая эпоха, к которой современному революционному советскому журналисту зазорно иметь отношение? Поговорим об этом.

На нас указывают, что лефы — эпоха старая, что они не могут быть мерилом молодой советской поэзии и потому не пускают ее вперед. Есть действительно один молодой человечек, которого Леф создал, этот молодой человечек — Кирсанов. Но Полонский пишет о нем, что он к Лефу имеет случайное отношение, что он там новичок, что он от Лефа уйдет. Этот новичок, т. Полонский, выпустил целую книгу стихотворений под названием «Опыты», а затем он был секретарем или фактическим редактором «Юголефа» — журнальчика, способного испортить достаточное количество крови. Ему «стал поперек горла Леф», когда его не пускали другие молодые писатели на эстраду? Леф выступил и на своих плечах перенес его в аудиторию. Да, на своих плечах перенес Кирсанова. Что, Кирсанов отодвинулся от Лефа благодаря этому? Нет. Все его стихотворения с первой строчки посвящены в «Опытах» Маяковскому, но также и Асееву и Пастернаку, ибо эти стихотворения посвящены и им:

> Я счастлив, как зверь, до ногтей, до волос,
> я радостью скручен, как вьюгой,—
> что мне с капитаном таким довелось
> шаландаться пó морю юнгой.

Я счастлив еще раз указать в этой аудитории, что сколько бы вы ни перевернули весь «Леф», вы увидите, что ни против одного молодого поэта Леф письменно не выступал. Что значит — письменно не выступал? В порядке студийной работы мы должны выступать. Сидящий здесь Уткин, наверное, неоднократно меня кроет — ведь Маяковский не раз выступает против Уткина. Да. Но когда? Когда Уткин пишет стихотворение о лахудре: «Не твоею ли пышною грудью защищали Перекоп?» Ведь это неверно. Почему? Да потому, что мы Перекоп не защищали,— Перекоп защищали белогвардейцы, а красные его брали. Откуда же у него

вдруг взялось «защищали»? Дальше он говорит «грудью защищали». Конечно, обыкновенно защищают грудью, но ведь мы там не защищали, а наступали, грудью же не наступают, а защищают. Он же просто берет веками данное сравнение, которое влезло ему в голову. Он берет выражение, наиболее часто встречающееся, но к факту <оно> не имеет отношения, ибо мы Перекоп не защищали, а брали.

Это не значит, что Леф выступает против пролетарского молодняка. Присутствующий здесь т. Бескин, заведующий литературным отделом Госиздата, который не руководится моими соображениями, ибо я ни в каких организационных отношениях с Госиздатом не состою, но к голосу поэта не может не прислушаться как человек интеллигентный,— он скажет, что первый человек, купивший книжку Уткина о Мотэле,— я. Что это — зависть? Если нехорошо то, что он «грудью защищал Перекоп»,— это одно, а хорошая его вещь о Мотэле — это другое.

Да, мы ругаемся с пролетарскими писателями, но против вас, т. Полонский, будем вместе с ВАППом. Если мы и ругаемся, <то> по вопросам технического порядка, поэтому вы можете отбросить свое обвинение насчет умерщвления Лефом молодежи.

Еще недавно и с этой эстрады и всюду на территории Советского Союза я читал произведения Светлова. Я читал их и здесь, и в Саратове, и в Казани, и в Ярославле, и везде, где можно. Почему? Да потому, что это огромное достояние пролетарской советской поэзии, той поэзии, которая является достоянием наших дней. Ни один лефовец не только мешать ей не будет, но будет проносить, проносить на своих плечах.

Вы знаете, сколько мы ругались и дрались с Жаровым. Я прочел его стихотворение о Макдональде, я не мог найти его телефон. Я хотел сказать: я счастлив, что он хорошее стихотворение написал. Приношу глубокое извинение перед Жаровым. Вот одно хорошее стихотворение. Остальные плохие. Мне кажутся плохими. Вы можете меня ругать по вопросам моего литературного вкуса, меня и Леф, но не по вопросам умерщвления пролетарских писателей или молодых писате-

лей,— как говорит Полонский,—«грудь грудью друг против друга стоит Леф и молодые писатели». Эти самые молодые писатели ⟨*по-видимому, в записи пропуск*⟩ стихотворения, посвященные молодежи, невзирая на мои драки, говорили: «Гоните, Маяковский, сюда стихотворения...» Вы, как редакторы, меня, как поэта, сегодня уговаривали дать это стихотворение по рублю за строку в то время, как рыночная цена у Полонского два рубля. (У т к и н: «*Полтора*».) Итак, чистый остаток в десять червонцев вносится на наше идейное объединение с ВАППом и на наши идейные совместные литературные выступления, когда они революционны, когда они нужны сегодняшнему дню. Почему я об этом должен орать? Потому что и здесь переходит Полонский... Я сегодня условился вначале, что буду говорить нежно.

Дальше, приводя мое стихотворение, посвященное Максиму Горькому, он сделал две передержки. Первая передержка касается того, что в этом стихотворении опять-таки Леф целиком утверждает свою монополию. Я пишу в этом стихотворении:

Одни мы,
как ни хвалите халтуры,
но, годы на спины грузя,
тащим
историю литературы —
лишь мы
и наши друзья.

И дальше расшифровывается, кто «мы» и кто «наши друзья». Мы — это Леф, друзья — поэты рабочего класса. Главное, что не Наседкин нам друг и не Есенин нам друг, а мы и наши друзья — это Леф и поэты рабочего класса. А Полонский суется со своей монополией.

И дальше — характеристика этих стихов. Полонский не нашел других слов, как «рубленая проза — два рубля строка». Какой хороший литературный выпад! Рассказывается о том, где лефы, лефы и лефы... Уполномоченный от имени Лефа, могу сказать, что мы получаем двадцать семь копеек за строку, потому что нам дают, как журналу направленческому, очень мало денег. И эти двадцать семь копеек нам приходится вносить на канцелярские расходы по «Лефу». Единственная

редакция на территории Советского Союза, которая платит по два рубля,— это редакция Полонского. Об этом не надо говорить, это не тема для аудитории. Но если об этом говорят, разрешите восемьсот человек об этом информировать. Дальше я не буду развивать остальных своих положений. Хотелось бы говорить о комплоте, о техническом мастерстве и проч. Перейду сразу <к последнему>, чтобы дать возможность высказаться другим, тем более что я смогу в заключительном слове сказать то, что не сказал сейчас. Мне хотелось бы только заметить: что же, действительно мое стихотворение, посвященное Максиму Горькому, в номере «Лефа» — такая действительно сверхъестественная дрянь? Приведем строчки в «Новом мире» под редакцией того же самого т. Полонского: «Тем обиднее, ибо великолепное „Письмо к Горькому“ Маяковского заставляет думать, что он работает на два плана». Это мне нужно для мимолетного сличения разницы в журнале Полонского и в «Известиях», чтобы выяснить, для чего он это пишет.

Теперь последнее — реклама Лефа. Казалось бы, это чорт знает какие рекламисты. Моссельпром разрекламировали, после этого стали рекламировать «нигде иначе как в радиопередаче». Берем образцы лефовской рекламы. Я беру один номер «Лефа», старый комплект. Там есть статья, которая помещается не в порядке дискуссии, а в порядке основного литературного материала в журнале. Вот что в ней пишется — про кого? — про Маяковского, про редактора этого самого журнала. Как было редактору принимать эти строчки?.. «Раз „деться некуда“, остается одно — идти по привычной дорожке: рваться в вечность, возноситься на небо, разгуливать на ходулях по крышам Парижей...» Это что, Полонский помещает? Это Маяковский помещает. Отзыв, единственный отзыв о нем самом в его же «Лефе». Почему он помещает? Потому что сотрудник «Лефа» Чужак не согласен с Маяковским. Что, я ему буду рот зажимать? Дрянь Маяковский? Пиши — дрянь. Давайте исправлять через наш журнал.

Это — как поступают те, о которых пишет Полонский, что они рекламисты. А как поступают те, о которых

не пишут, что они рекламисты? Я не буду писать «я памятник себе воздвиг нерукотворный», потому что все-таки человек с именем писал. Я не Пушкин. Но этот Безыменский пишет: «Пока написано 30 миниатюр. Все они одновременно служат эскизами к пьесе, которую задумал и из которой уже написан „Монолог компошляка", который считаю одним из самых сильных своих произведений».

Я утверждаю, на основании материалов ЦК, о Лефе, что Леф себя ругает, и указываю, что если вы хотите бить по рекламе, посмотрите, что написано здесь:

«В скором времени приступлю к поэме „Роман с персианкой"».— Ну, дела семейные! — «Все поэты писали про любовь».— Поэма эта тоже про любовь.— «Но та любовь, о которой я буду писать, прекрасней всех любвей».— Против чего протестует публика? — «С удовольствием встречу недоумение и пожимания плечами, ибо, конечно, никто не подозревает, что скрывается под этим ничего еще пока не обозначающим заголовком».

Что это значит? Мало того, что я не знаю, что это такое, а вы сами не знаете, что это такое. Это значит превосходную степень своей рекламы написать, и напрасно Лежнев думает тем, что сидит здесь, что я огрызаюсь от Воронского, от Полонского, что я от дедушки, от бабушки ушел <?>. (Уткин: *«Вы передернули: „Персианка"— это пшеница».*) Вопрос не о пшенице. И что же, этот рекламист был вздернут на дыбу т. Полонским? Нет — гони, ребята, в мою лавочку. Хочешь выругать Леф — напечатаю. И помещается статья Безыменского «На чистоту». Я категорически утверждаю, что при всех заимствованиях ни разу авторские права на заимствование никакой <ни в какой?> литературной статье <нами?> не предъявлялись. Тем более могу ли я Безыменского обвинять? Если его обвинишь, не останется от него ничего. Пусть это останется Авербаху, а то ему нечего будет возражать. Безыменский обвиняет меня в том, что Маяковский тянет у него. Стоит мне что-нибудь сказать,— он говорит: я первый сказал. Приведу маленькое сравнение. Он приводит заимствование на такую тему. Раз Безыменский написал пародию на

меня. Он взял мои выражения, спародировал и получилось такого рода стихотворение:

Всегда и везде
орет
про это.
Про это...
как это...
про себя.
... Из гроба
прочтет он
трехдневную лекцию
про это...
как это...
о себе.

Значит, спародировал. Правда ли? Да, есть. И скрипка у меня есть, но немного нервная, скрипка издергалась. «Как это» есть у меня. Спародировал правильно.

«А вот отрывок „Письма к Горькому“:

Кажется, это вы открыли
„Мощи“...
как его...
Каллиникова».

Можно ли таким литературным способом указывать на заимствование? (Уткин: *«Это способ блефа».*) Важно, что эта цитата приводится для доказательства взятых чужих интонаций. А интонации он сам сочинил? Вот «„Мощи“... как его... Каллиникова». У меня слов «как его» нет, а есть слово «этого». Разница есть? Для писателя есть. «Как его» — когда человек фамилии не может вспомнить, забыл Каллиникова, а «этого» — это пренебрежение к знакомой фамилии. Значит, спародировал интонацию, спародировавши, привел неверную мою и вопит, что обокрали. Это что, литературный способ? И это все находит добрый, милый приют у т. Полонского.

Для чего же сыр-бор городил Полонский? В заключительной части своей статьи он пишет об Асееве, который еще мало оценен. А уж не мы ли оценили Асеева? Есть пять-шесть поэтов, среди них один Асеев. Ставшего из них классиком Владимира Маяковского почему не избрали членом Художественной академии наук?

Во-первых, меня, кажется, избрали, во-вторых, я не хочу.

Мы говорили о Родченко, об Асееве, о Пастернаке, которых защищали три года и будем защищать, хотя сейчас они не нуждаются в нашей защите. Мы порвали с издательством «Прожектор», которое не хотело выпустить книжки Пастернака. Теперь он написал революционную вещь «Шмидт» — на этой вещи учиться надо. Это тоже завоевание Лефа. Кирсанов — хороший поэт, Брик, которого обвиняют только в том, что не успел написать своей статьи... Хотя я знаю,что это будет темой разговора т. Шкловского. Сколько понадергали литературных мыслей у т. Брика! Значит, против Брика тоже ничего нельзя иметь, так из-за чего же шум? Из-за того, что из другого лабаза люди постарались перейти и печататься в своем журнале. Голос Полонского в статье «Леф или блеф?» — это голос скупщика. (Голос с места: «*Почему?*») Сейчас докажу, почему. Было время, когда т. Полонский на страницах тех же «Известий» называл Кушнера «неким», теперь Полонский выделяет одного Кушнера, говоря о том, что он написал очень неплохую вещь. Почему? Потому что отрывки ее идут у Полонского. Следующий писатель, которого Полонский похвалил, это — Пастернак. Опять потому, что человек перешел к нему. Теперь ясно, почему я считаю, что это есть статья скупщика.

Чем же вредна эта статья? Тем, что она идет против всей современной литературной линии, которой после резолюции ЦК за художественными группировками признано право на максимальное художественное оформление и самоопределение.

Тов. Полонский вместо этого пытается взвалить на нас вину в несуществующем комплоте. Когда говорится слово «комплот», это, очевидно, не техническая организация писателей советских. Это, очевидно, предполагается комплот, который будет враждебен объединению с тем самым Полонским в его журнале. Только так можно понять слово «комплот» по отношению к революционным писателям современности. От имени кого же выступает т. Полонский? Он выступает как редактор трех журналов, не терпящий никакой мысли отборщик,

кроме его персональной мысли. Это — раз, а во-вторых,— как проводник идей так называемой чистенькой литературы, то есть той же самой, которую проводил т. Воронский. И не случайно, что на пятилетии «Красной нови» он его приветствовал как редактора трех журналов, не как литературного критика, не как литературно самостоятельного человека, не как представляющего самостоятельную литературную группировку, а как редактора трех журналов. Меланхолически заявляет Чужак: не много ли — три журнала на одного человека? Я считаю, пускай будет шесть журналов, но пускай не набрасывается с древнекиевским окриком «прекратить» на журнал, который в значительной части его статей является журналом людей, стоящих в передовых рядах советской культуры.

Я люблю строить хорошо речь, делаю вензель маленький. То был «Леф», а это журнал «Красная нива».

Тридцать раз говорили об есенинщине. Сейчас номер Парижской коммуны. Сказали бы: ребята, напишите. Напишем. Плохо напишем,— пригодится в клубе на заводе. Вот стихотворение, заслуживающее места в номере Парижской коммуны,— В. Наседкина:

Я не слыхал роднее клича
С детских лет,
Когда вдали,
По заре степной, курлыча,
Пролетали журавли.

Дальше пропускаем все, что в животе, и возьмем ножки:

Вот вчера, в час вешней лени
Вдруг на небе, как штрихи...
И от них такое пенье —
Будто вновь Сергей Есенин
Мне читал свои стихи.

Редактор, использующий свои издательские возможности последнего времени для покрытия революционной группы советских писателей, которых он сам называет передовыми, и для проведения есенинского чирикающего пения под флагом Парижской коммуны! (*Аплодисменты.*)

Заключительное слово

Товарищи, я начинаю по линии нисходящей, от дружественной критики и т. д. в полное, так сказать, болото и трясину. Начну с Авербаха. Он говорит, что в борьбе со Шкловским он будет вместе с Воронским. Почему? Потому что здесь важен политический стержень. Мы знаем про Шкловского много неприятных вещей, да и все знают, о чем говорил Бескин. Никто этого не скрывает. Но ведь в чем наша задача? Чтобы оттягивать более крупные научные силы, как ⟨и⟩ более ⟨крупные⟩ технические силы. Если ему удастся перейти на другие рельсы и переключить энергию, стать социологом, скажем на 100%,— значит, удалась наша работа. Мы должны стремиться отвоевать его. Что же делает Воронский? Он отбирает его для старых упадочнических тенденций. И знает Авербах, что Воронский его атакует. Вот почему мы учли, что Воронский выпустил «Третью фабрику». Мы бы уговорили Шкловского сделать изменения. В этом заключается наша политическая задача — неуравновешенных перекатывать на наши рельсы. А задача Воронского — во всем великолепии их выявить и подчеркивать. Так что и в этом пункте мы будем вместе с Авербахом.

Затем, из-за чего сыр-бор разгорается по поводу Шкловского? Здесь нужно прежде всего ответить на вреднейшее выступление Бескина. Леф прежде всего есть объединение одинаково мыслящих, одинаково думающих людей и никогда на монопольное руководство не претендовавших. За те вещи, которые напечатаны в нашем журнале, мы отвечаем на 100%. Можем ли мы отвечать за «Третью фабрику»? Да, за те цитаты, которые приводились, я могу отвечать. Цитата, что у литературы два пути, а третьего нет и что по нему нужно идти, расшифровывается чтением Бескина так, что этот третий путь есть отход от марксизма. Почему не расшифровать так, что третий путь есть путь деканонизации, дешаблонирования? Что за глупое чтение, товарищи, в душах? (*Аплодисменты.*) Что это, исследование?

Дальше будем говорить о т. Шкловском. Прежде всего на чем я настаиваю — это то, что это глубоко

ученый человек по литературной линии. Он является основателем формальной школы. Обычно принято думать, что формальная школа противоречит марксизму и что формальная школа целиком объяла Леф. Формальная школа не противоречит марксизму вот в каком отношении. Вы знаете, товарищи, что, например, вся химия в своих источниках возникновения, что все химические процессы целиком диктуются социальными условиями. Переход, например, на другие красящие вещества диктуется переращением текстильной промышленности. Это значит, что химию нужно рассматривать в зависимости от социологии. Но внутри химии существуют особые химические соединения. Можно говорить о химии, взявши периодическую систему элементов.

Формализм в нашем понимании — это статистическое бюро при социологическом методе. Дальше, собранный материал (*оратора прерывают*)... Я буду разговаривать о нашем понимании. Дальше нужно находить движущую силу для этого материала.

Тов. Бескин говорил шутливо о переходе Шкловского на социологический метод. Почему? Но если вы читаете наших марксистов, вы видите, что они не знают фактов. Возьмем, например, изданное, рекомендованное для учебных заведений произведение высокоученого Войтоловского. Он говорит о Пушкине, и говорит так: «Это дворянская литература, до мельчайших подробностей воспроизводящая быт и нравы дворянского сословия тех времен. Онегин, Ленский, Герман, князь Елецкий, Томский, Гремин — это все несложные варианты однозначных дворянских типов. В их лице Пушкин дает своим современникам именно тот род поэзии, в котором последние нуждаются или которая при данном состоянии их взглядов и нравов может доставить им возможно больше удовольствия». Все правильно. Но Гремина-то у Пушкина нет. Гремин есть только в опере. И он создает свое умозаключение на основании материалов, взятых из оперы. Можно ли считаться с ним как с марксистом? Когда против него возражает Шкловский,— говорят: он против марксизма. Он против дураков от марксизма, а не против марксизма. Эта фраза не относится,

конечно, к Войтоловскому, ибо Войтоловский, по сравнению с другими авторами, делал минимум ошибок. У нас есть такой с грузинской фамилией критик, который писал: «„Черный вечер. Белый снег“ у Блока — это определение революции». Эти учебники преподносятся как марксистские учебники.

Тов. Шкловский должен быть нами употреблен как научная сила для дачи хорошо проверенного материала, для оперирования этим материалом в социологии.

У нас существует очень простой способ разговора, его применил Полонский. «Меня,— говорит он,— назначил ЦК на должность редактора журнала». Получается такая вещь: меня назначил ЦК, вы против меня, значит, вы против партии. (Голоса из публики: «*Это не так*».) Нет, товарищи, это не передержка. Товарищи, я только делаю дальнейшие выводы из его ответа <на мой вопрос> — кого вы из себя представляете? Он говорит: представляю такого-то. А вы думаете, что партия нас, поэтов, как игрушек рассматривает, думаете, что нам не даются директивы? А мы кем поставлены? Что же, нас Врангель придумал? Мы в политическом блоке с ВАППом, и мы проводим исключительно линию сегодняшнего дня в искусстве. Мы задираемся с Полонским потому, что он неправильно понимает, что нужно сегодняшней революционной литературе. Все возражения против Полонского — не личные возражения, это способ моего разговора. (*Смех.*) Да, может быть, плохой способ. Раз я говорю о Полонском как о скупщике, это значит, что он думает о собственном лабазе. Полонский не является сортировщиком материала, а скупщиком. Значит, тут дело не в личности, а в способе работы в области литературного отбора. Если мой тон кому-нибудь не нравится, то мне негде было вырабатывать этот тон.

Полонский говорит грозно: «Мы не позволим возрождать старый богемский метод эпатажа». Если я приду в Ленинские мастерские, если я приду в вуз,— чужие методы эпатажа мне не нужны. Мне нужно прочесть свои стихи. Но что же, <разве> можно будет отрицать наличие колоссальной мощности слова, с колоссальным

мощным вкусом, с колоссальными старыми навыками! Если мы оставляем из этой группы эпатирующие строчки, когда я говорю Леониду Лоэнгриновичу Собинову, я не должен бухнуть чорт знает чем, потому что мне противно, когда человек не хочет пойти ⟨?⟩, когда он может только «ни слова, о друг мой, ни вздоха». (Уткин: «*Вы с нами тоже так говорите, не только с Собиновым*».) Тов. Уткин и тов. Жаров, в пролетарской литературе я разрешаю себе иметь любимых писателей и говорить в аудитории о них больше. Это не опорочивает литературы, а с Безыменским я говорил о конкретном материале...

О тоне. Я говорю, как и литературным тоном, и этим я известен... ⟨?⟩

Очень интересно в заключение два слова сказать. Тов. Полонский, объясняя происхождение нашей статьи, во-первых, говорит: «Здорово, говорит, вас двинули, если вы так защищаетесь». Здорово вас двинули, если вы такие статьи в «Известиях» пишете по поводу Лефа. Вы говорите, мы допускаем передержки в статьях, и добавляете: «Так же, как я допустил в цитате против Родченко». Мы отвечаем в лучшем случае передержкой на вашу первую передержку.

Полонский говорит: «Маяковский на меня поплевал и на Пушкина». Пушкина я ругал по одной линии, Полонского по другой линии, вы знаете, по какой. Мое стихотворение, посвященное Пушкину, является способом перетряхнуть академика Пушкина и построить такого, о котором человек с некоторым революционным энтузиазмом может говорить, как о своем поэте... Там сказано «бойтесь пушкинистов...» Мы употребляем не оглоблю, а способ поворачивания памятника, чтобы с этим Пушкиным можно было еще разговаривать. Когда мы выступаем против Полонского, мы желаем, чтобы нам не с чем ⟨?⟩ было разговаривать, потому что у Полонского литературной квалификации нет. Он прибил себе послужной список очень хороший, но об этом я говорил, товарищи, он прав и без этого ⟨по принципу⟩: я раз напечатал, значит, я прав. Я указывал только: на какие силы общественные, на какие общественные тенденции опирается Полонский в своих

возражениях против Лефа? Силы не в смысле того, чтобы можно было заставить, а чтобы была база, заинтересованная в этом. Я не нашел. Это было не в прямом, а в переносном смысле. Конечно, выступление перекупщика — вот чем было выступление Полонского против Лефа.

Теперь еще один юморист веселый выступал,— Нусинов выступал. Совершенно недопустимый метод доказания методологическим методом по стихам <?>. Второе — «непочтение к Максиму Горькому». «Маяковский непочтительно высказывался». Я расцениваю этот факт просто. Восемь лет мы сидим здесь, какое у нас литературное положение? Много у нас квалифицированных литературных сил, прозаиков много? Нет. Хотим мы видеть Горького в нашей литературе? Хотим. Имеем мы право упрекнуть его в том, что он от песни о соколе перешел к песне об уже? Можем ли мы восстанавливать призывное знамя своими собственными силами? Можем. Это есть тенденция, это есть слова <основа?> моего стихотворения о Горьком.

А дальше — совершенная юмористика. Как Маяковский говорит о нас, писателях? «Пишущий бесстыж». Применяющий свой метод не знает фактов: это не Маяковский говорит, а Максим Горький. Это было позже. Но факт получения этих писем и опубликования Ольшевцом был до этого. Можно только одно сказать, что Горький присоединился к моему мнению. Товарищи, вам нужно хвост иметь и по нему лететь <?>.

Но этот разговор о Лефе мы считаем неоконченным. Леф будет проводить свою линию ненависти к старой культуре, линию спайки с пролетарскими группировками, с пролетарскими писателями и линию обновления и новаторства на всех участках нашего культурного фронта.

Нас не смутят утверждения Полонского, что Леф узурпирует лозунги Коммунистической партии. Леф не узурпирует, а берет и несет эти лозунги, и в советской культуре не может быть положения Добчинского и Бобчинского, когда отдельные отряды этой культуры орут: «Кто первый сказал „э“?» И смею еще заявить т. Полонскому, что те лозунги, которые называются им

узурпированными, на много процентов придуманы нами. Нам были заказаны лозунги партией и перед Маем и перед годовщиной Октября и т. д. Если вы не знаете, что, кроме лозунгов «Нигде кроме как в Моссельпроме» и «Производительность и зарплата — два близнеца-брата», нами созданы и другие лозунги, которые существуют и до сих пор,— значит, ваше заявление несерьезно.

Сегодня я получил подтверждение, что Полонский будет мне платить по два рубля за строку. Мы будем советскими элеваторами и будем снабжать идейным хлебом нашу литературу. На левом фронте искусства будем продолжать борьбу как один из отрядов советской культуры.

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ЗАСЕДАНИИ КОМИССИИ ЛЕНИНГРАДСКИХ ГОСУДАРСТВЕННЫХ АКАДЕМИЧЕСКИХ ТЕАТРОВ

15 июня 1927 года

Маяковский. Благодарит за лестный отзыв о произведении. Но это лишь первый, исходный набросок текста. Он будет жить в работе и с ней меняться, доделываться, чтобы действительно стать «доходчим» до публики не в литературе только, но в театре.

Да, спектакль, очерченный здесь, сделать трудно, но можно и должно. Конечно, чтение текста его не создаст. Надо приняться за самую работу. Какая она? Вот когда мне было сделано предложение Комиссией и срок поставлен 15 июня,— я просто не представлял себе, как подойти к этой задаче. Сомневался, просил отсрочить хоть до 15 июля и не знал, что и как писать, как приняться. Еще беря аванс, я не знал, что будет. Но взял аванс,— и заработала мысль. И ясно стало. И стал писать. Еще сегодня утром, после прочтения текста Раппапорту, я дописал еще новых тридцать строк. И дальше работать над текстом буду до конца.

Советую и режиссерам, будущим создателям этого спектакля, воспользоваться моим рецептом, сказанным по поводу аванса. Комиссии, спрашивали тут. Ну да. Обычай уж такой: учреждаются они до — и

после распускаются. А между этими «до» и «после» некоторые из них и не вредят,— не успевают.

Мне думается, что текст опубликовать надо за много раньше и популяризовать так, чтобы в день спектакля каждый пришедший на него, не думал бы о том,— «что», а «как», чтобы он свободно наслаждался самим спектаклем и мастерством его.

При театрализации, мне думается, надо как-то особенно выделить три маршеобразные части текста. Апофеоз приготовить своеобразно: ловким швырянием поленьев, грузкой дров. Само мастерство гружения, ритмы, чеканная форма — увлекут. Я в финале всячески уходил от неизбежного пения «Интернационала»... Просто надо закончить, героически просто, как наше сегодня... «Дяденьки, а что вы делаете тут?» — «Социализм...» — Ну да, социализм: свободный, радостный труд свободно-организованной массы людей.

Прошу вас осторожно обращаться с этим текстом. И опубликование его я запрещаю,— буду преследовать.

ВЫСТУПЛЕНИЯ НА ДИСПУТЕ «ПУТИ И ПОЛИТИКА СОВКИНО»

15 октября 1927 года

I

Товарищи, я, к сожалению, не слышал основного доклада т. Бляхина... (Голос с места: «*Нечего и жалеть...*»)

Нападают сейчас на Совкино, и по различным линиям. Нужно отделить здесь линию учрежденскую, которая переплетается здесь с тем, что вот у Шведчикова был представитель такой-то газеты, он его не принял и выставил. Не нужно забывать, что мы говорим по вопросам кинематографии, а не по явлениям, свойственным, может быть, и другим трестам. Если это перенести в Бумтрест, то там будет также недопустимо это. Но нельзя об этом говорить в порядке обсуждения кинематографии, когда все это непосредственного кинематографического значения не имеет.

Здесь говорят о Трайнине, Бляхине, Шведчикове... Но нужно пожалеть людей. Ведь поставили людей, которые никогда этим делом не занимались... (*Аплодисменты.*) Один из этих товарищей, очевидно, страдает манией художественного грандиоза, потому что является директором всех художественных фабрик,— это т. Трайнин, и он делает все как умеет, как понимает... (*Аплодисменты.*)

Вот если бы все то общественное внимание, которое сегодня уделяется Совкино, доходило до него, проникало бы в его работу, то мы имели бы квалифицированных работников. Я не отказываюсь от мысли, что в дальнейшем т. Трайнин сможет выпустить хорошие фильмы, но сейчас это эксперимент. В чем же дело?.. Здесь дело в неправильности построения организации. Здесь мы видим финансовую организацию, административный аппарат, которые давят на все остальное и, не имея товара, начинают торговать. А товара нет и не будет, потому что вопрос кинематографической культуры так не решается. Возьмите такой момент, что на Украине не пускают картины Совкино. И хорошо... Теперь заключили договор, и что же?.. Надо жалеть Украину. (*Аплодисменты.*) «Рейс мистера Ллойда» продолжится еще дальше. Надо пожалеть... Правда, Украина с нами расквитается. ВУФКУ пришлет нам своего «Тараса Трясило». Здесь вопрос не только Совкино, и нечего его выделять из всей системы кинематографической работы.

Я дал несколько сценариев, и начали с хвоста, с самого скверного, причем сделали такое, что я не пошел на просмотр картины. Я не мог пойти. Как это называется?.. Вы даете сценарий, его пропускают через Главрепертком, который ничего не понимает в деле постановки, приходит сценарий на фабрику, перерабатывают его, получается рабочий сценарий, и потом разводят руками: вышло что-то, ведь такого ничего и не было... Это получается оттого, что во главе учреждения стоят люди, которые в кинематографе ничего не понимают.

У нас и хвалят и ругают картины Совкино. Вот возьмите картину «Поэт и царь». Нравится картина... Но если вдуматься, какая дичь, какое безобразие — эта картина. Возьмите просто такие вещи. Сначала с бытовой стороны... Выводится образ наиболее замечательнейшего за все время существования России поэта и поэта с замечательной биографией, то есть человека очень сложного. Я спрашивал у людей, которые пишут стихи,— как они это делают... По-различному... Но во всяком случае — дурацкие взъерошенные волосы,

отводя левую ножку в сторону, сесть к столику и сразу написать блестящее стихотворение:

> Я памятник воздвиг себе нерукотворный,
> К нему не зарастет народная тропа ... —

это есть потрафление самому пошлому представлению о поэте, которое может быть у самых пошлых людей... (*Аплодисменты.*)

Или возьмите следующее. Пушкин был революционер для своего времени. И вот Пушкин, в присутствии воспитателя царских детей Жуковского, в кругу общества, за которым наблюдает шеф жандармов, читает свои революционные стихотворения, и ему Жуковский аплодирует. Это перегиб палки, и он идеологически в корне подрезает всякий смысл этой картины. Бухарин в «Злых заметках» говорит о схемах. Вы здесь дали схему. Мы знаем Пушкина бабника, весельчака, гуляку, пьяницу... Что же нам дается? Какая-то бонна в штанах...(*смех*), которая катает детей. Вот высушенная схема... Хорошее представление о Пушкине!.. Каково историческое значение, историческая ценность?.. Пушкин с императором — на фоне памятника, который поставлен Антокольским тридцать пять лет назад. Мне сказал это Шкловский... Вот историческая художественная ценность этой картины. Бросим валять дурака. Картина от начала до конца плоха, и не может иначе быть. Так будет независимо ни от чего, если будет ставить Гардин.

Все картины, вся продукция Совкино будут сведены на нет, если мы не будем стараться поднимать художественную культуру нашего кинематографического дела. Совкино — монополист, и он будет и дальше все монополистом, и если Совкино не будет допускать художественного эксперимента, дело захиреет.

Указывают на Эйзенштейна, на Шуб. Нечего и говорить, что эти режиссеры — наша кинематографическая гордость, но они помимо Совкино стали такими. «Броненосец Потемкин» по первому просмотру пускали только на второй экран, и только после того, как раструбила германская пресса, он пошел на первом экране, а до этого те самые журналисты, которые были у

Шведчикова, похвалили эту картину в момент, когда ее пускали по второму экрану.

Говорят о победе Шуб. Она художественная потому, что в основу кинематографической ленты положен совершенно другой принцип. Монтаж реальных кадров без малейшей досъемки. Что же делает Совкино?.. Оно отказывает Шуб в авторских. Вы снимали кусочки — это и мы можем сделать. (Т р а й н и н: «*Это не так...*») За вашей подписью было приказано на фабрику — выдать столько-то наградных, и отказали в авторских. Я за свои слова отвечаю, и если мои слова не будут соответствовать действительности, то я извинюсь. Но это и вы сделаете... Я говорю на основании тех фактов, о которых может говорить каждый журналист. Я говорю относительно Шуб то, что мне говорили об этом приказе. Но если даже все это неверно, то режиссер Шуб смогла сделать эту картину не благодаря существованию сценария, а только потому, что в основу был положен совершенно новый принцип монтажного характера, и следующую такую картину сделать нельзя, потому что хронику Совкино не снимало. (*Аплодисменты.*)

Это Совкино не делало. Если оправдываться по-одному — относительно Шуб, то Совкино влипнет по другой линии — что свою энергию тратило в области кинематографа по линии захватывающих пьес с красивыми барынями, вместо некрасивой современной хроники.

Простите, что мне приходится приводить случай персонального знакомства с этим вопросом, но на основании личного опыта я могу судить. Мной был сделан сценарий; в художественном совете Бляхин, Сольский говорили, что сценарий надо принять, и т. д. Но как только они пошли на заседание административного аппарата читать этот сценарий, то вопрос не только о том, что плох (не в этом дело), а как все перекосились лица у художественного совета, вернее, у Бляхина... Что же, собственно, это за сценарий... А т. Ефременко или, как это у вас называется, т. Ефремов под конец сказал: «Не люблю футуристических штук». Вот отношение административного и финансового аппарата к одному из работников, который просто хотел поговорить о сценарии.

Товарищи, административно-финансовый аппарат сидит на всей работе Совкино. Без подготовки квалифицированных работников, молодого кадра, без понимания того, чем является кинематографическая культура, мы не сдвинем с места вопросы кинематографии. (*Аплодисменты.*)

II

Товарищи, я целиком присоединяюсь ко всему, что говорил т. Смирнов, с поправкой, что мы это уже говорили раньше, и т. Смирнов присоединился к нам. Присоединяюсь я с одним коррективом, что для того, чтобы организовать хронику сегодняшнего дня, нужно откинуть старую художественную картину, перейти через нее. Вопрос организации хроники — это вопрос колоссальной сложности, вопрос художественный, вопрос художника, режиссера, монтажера и т. д. Это тот же вопрос поднятия художественной картины, о чем я говорил. (Голос из публики: «*Непонятно...*») Все, что вам непонятно, я объясню с глаза на глаз. Я сейчас говорю с более понимающими людьми.

Я перехожу к выступлению Яковлева. Его выступление — выступление позорное... (*Аплодисменты.* Голоса: «*Правильно*».) Приводится ряд фактов, то и то, здесь шестьдесят процентов, здесь двадцать процентов, здесь вот то-то и т. д. Выходит Яковлев, пророчествует, причем это пророк бюрократизма. Это может говорить не человек, а предмет, у которого отец входящий и мать исходящая. (*Аплодисменты, смех.*) Как может договориться ответственный работник до такой чуши, что человеку даны директивы и как же можно об этих директивах говорить, когда директивы действуют. Правильно говорит т. Чаров, что директивы действуют, а может, у него голова не действует. Несомненно, Совкино была дана общая директива поднятия культуры сегодня Советской республики и проводить политическую линию. А была ли дана Совкино директива, чтобы сейчас, когда мы шесть месяцев стоим перед угрозой наступления на нас, перед бряцанием оружия всего мира,— не дать ни одной картины, которая подняла бы пафос обороны

Советской республики? (*Аплодисменты.*) Дана ли такая директива? Нет.

Говорят дальше: почему, если у вас есть факты, вы не обращались в ГПУ? Вот если они поставят картину и в этой картине будет проводиться мысль в защиту английского или французского империализма,— тогда я пойду в ГПУ. А про то, что вы малоспособны, ничего не делаете,— мы говорим не в ГПУ, а здесь, на собрании общественности. К этому мы должны приучаться... Но о чем говорить, когда действуют директивы?.. Я хочу посмотреть, правильно ли вы понимаете директивы. Мы везде говорим, что вы врете в директивах. Тов. Смирнов договорился до такой чуши, что закрыть коммерческие кино... Чушь... Мы только говорим, что массы, которые платят за кинематографические штучки,— не верхний слой нэпа или более или менее зажиточные слои, а многодесятимиллионная масса тех же текстильщиков, вузовцев, которые платят по гривеннику, и создаются миллионы. И сколько бы вы ни пытались, сколько ни старались, сколько бы дохода от публики, потрафляя вкусам, ни получали,— вы делаете скверное и гнусное дело. И правильность ваших положений опровергает постановка революционных фильм, как «Броненосец Потемкин», которые оправдывают себя коммерчески. (Голос с места: *«Если вы понимаете дело,— научите Совкино. Критикуйте».*) Спасибо за разрешение, что мы хотим критиковать... Наша кинематография насквозь старая. Вы все врете. С этим Протазановым лезут столетние древности кинематографии. Кинематографа не было, а уже был Протазанов с его <*пропуск в стенограмме*>. (*Смех.*) Со всех сторон лезут столетние эстетические пошлости, и никакой связи с советской современностью эти пошлости не имеют. Вы говорите — подите и покритикуйте. С какого черного хода мы будем залезать в Совкино, если журналистов не принимают и с ними не разговаривают? Мы вот и критикуем, мы сейчас поговорим.

Говорят, что вот Маяковский, видите ли, поэт, так пусть он сидит на своей поэтической лавочке... Мне наплевать на то, что я поэт. Я не поэт, а прежде всего поставивший свое перо в услужение, заметьте, в услу-

жение, сегодняшнему часу, настоящей действительности и проводнику ее — Советскому правительству и партии. (*Аплодисменты.*)

Я хочу сделать свое слово проводником идей сегодня. Если у меня есть понимание, что миллионы обслуживаются кино, то я хочу внедрить свои поэтические способности в кинематографию, и так как ремесло сценариста и поэта в основе своей имеет одну и ту же сущность, а я понимаю это дело, то я буду учить вас. Я буду учить вас всем вопросам сценария.

Я один напишу двести сценариев... (*Аплодисменты.*)

Последнее замечание относительно безответственности критики. Наша критика самая ответственная, потому что она идет под нашими фамилиями в отчетах газет и в ощущении всех окружающих, что вот говорит Маяковский и другие. А ваша критика безответственная, потому что она канцелярская, и неизвестно, кто там скрывается. Запомните, товарищи, вот это (*показывает на Орлинского*) помахивание ручкой двух сговаривающихся бюрократов. Не помахиванием ручками вас встретят на любом собрании, где вы заговорите о кино.

Мы отошли от хроники. Что же мы имеем к десятилетию Октября?.. Нам Совкино в лице Эйзенштейна будет показывать поддельного Ленина, какого-то Никанорова или Никандрова... Я обещаю, что в самый торжественный момент, где бы это ни было, я освищу и тухлыми яйцами закидаю этого поддельного Ленина. Это безобразие. И в этом вина падает на Совкино, которое в свое время не сумело учесть важности хроники и не учитывает этого и сейчас. И нашу хронику мы покупаем на доллары из Америки. (*Аплодисменты.*)

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ДИСПУТЕ О ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ НА ВЫСТАВКЕ СОВНАРКОМА К ДЕСЯТИЛЕТНЕМУ ЮБИЛЕЮ ОКТЯБРЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

13 февраля 1928 года

Товарищи, я заранее говорю, что буду апеллировать к собранию в продолжение не двух и не трех минут. Заранее говорю, чтобы не было никаких криков и т. д.

Чересчур большое количество вопросов сегодня задето, большое количество вопросов поставлено. В первый раз я вижу здесь, в этих стенах,— хотя я, правда, был здесь на литературных вечерах,— чтобы художники разговаривали с критиками, это, кажется, первый день. (Голос с места: *«Это третий день»*.) Этого чересчур мало. Если бы даже было тридцать дней, этого было бы мало. Тем более хотелось бы слышать этот разговор на более широкой арене, чтобы слышали вхутемасовцы, чтоб слышали массы, на которые мы будем ориентироваться в нашей работе.

Если бы выступали только два докладчика, я бы целиком и полностью присоединился к мнению т. Гамзы

в смысле недостаточно серьезного отношения к делу и неясности, о которой говорил т. Гамза. Но после выступлений художников получилось такое сравнение в пользу докладчиков, а не в пользу художников, что придется признать докладчиков носителями самых больших и крупных мыслей. (*Смех.*)

Оба товарища докладчика выставили массу верных положений. Эти верные положения верны сейчас, и они были верны в продолжение десяти лет существования,— не будем называть Лефа,— но всей прессы, которая разбирала подход к вопросам так называемого искусства, коммунистической культуры и т. д. Там, например, поднимался вопрос об отмирании портрета и о том, чем должен был быть портрет на индивидуалистический заказ: концентрацией могущества и уверенности в том, что ход истории делается одним человеком. Отсюда вывод, что портрет или что станковая живопись умирает потому, что строй и базис, на котором она основывалась, изменился, и этой станковой картине возврата нет. Это пропись Лефа пяти-шестилетней давности, но здесь в конце концов в этих докладах это совершенно непозволительно говорить, товарищи.

Теперь, товарищ говорит: «Где было монументальное произведение, одновременно динамическое и одновременно реалистическое?» Оно есть и сейчас. Это кинематограф: в нем имеется динамика, стопроцентный реализм, и в нем имеется монументальность и при настоящей монументальности — возможность двигать культуру. Нужно, товарищи, использовать большой опыт, который дает нам наше десятилетие — наше столетие и нельзя бить... 〈*пропуск в стенограмме*〉 столетней давностью.

Вывод должен быть такой: использовать всю нашу технику, рассмотреть, на что мы действительно можем расточать человеческие ресурсы.

Дальше, у второго товарища, который читал доклад,— спасение в фреске. Какая к чорту фреска, когда у нас штукатурка облетает! Надо сначала обучить человека пользоваться красками, линиями, формой, а уж в дальнейшем пользоваться этим на том материале, который дает время.

Социальный заказ. Плохо, товарищи, что у нас учатся портреты писать похожие до того... ⟨*пропуск в стенограмме*⟩ не понимают, для чего работают, вот в чем, товарищи, ужас. У нас прекрасно изучают анатомию человека — я могу ответить на викторину «Огонька», где у человека евстахиева труба, но мы не знаем анатомию паровоза, и когда приходится в плакатной работе, которую мы вели за это время, встречаться с мало-мальски технической работой, люди не знают, как это делать. Люди, вероятно, знают, каким колером надо подрисовать то или другое, чтобы заказчику понравилось, но на другой работе, на покраске больших плоскостей они уже свое уменье никак применить не могут. Вопрос о картине заключается в том, что они... ⟨*пропуск в стенограмме*⟩ на несложных вещах, хотя у них это звучит робко, но они совершенно не знают основ технологии ремесла нашего, из которой проистекает вся дальнейшая разница стилей, и т. д., и т. д.

Теперь перейдем к товарищам художникам. Они, несомненно, говорили убогие вещи, совершенно невразумительные вещи.

Первый товарищ, который выступал здесь, говорил о том, что пять лет тому назад живописи не существовало, не существовало в Советской республике. Что он, с неба свалился? Откуда он пришел, что он считает пятилетнюю давность нашей живописи?... ⟨*пропуск в стенограмме*⟩ сейчас у нас уже есть люди, у которых есть техника, у нас есть такие люди в Коминтерне, приезжие сюда гости-иностранцы, причем иностранцы, у которых нам есть чему поучиться.

Дальше совершенно недопустимые, безобразные разговоры относительно художников-лефовцев, левых и т. д. «Идите на Запад!» Зачем нам? Вы идите на Запад. У вас уже есть на Западе. Где у вас Малявин? Где у вас Пастернак? Все они на Западе, вырисовывают буржуазных дам, все они на Западе. А назовите мне одного левого художника, который бы уехал на Запад и остался там. Единственный — т. Бурлюк, который сейчас находится в Америке, собирает там пролеткульт и выпускает сборник... ⟨*пропуск в стенограмме*⟩ к деся-

тилетию Октября, где на первой странице портрет Ленина. Это, товарищи, надо запомнить, и надо запомнить второе — что европейская левая живопись дает работников, нужных для коммунистической культуры, для коммунистического искусства. Например, Диего Ривера — это человек, воспитанный на последних достижениях французской живописи. Возьмем коммуниста Георга Гросса, который вышел из самых левых течений живописи на Западе. Весь революционный коммунистический резервуар нашей культуры на Западе — это только так называемое левое искусство. Я глубоко убежден, что каждого из этих молодых людей, перетащив на Запад, можно там оставить. Например, ваш Анненков до войны может быть... ⟨*пропуск в стенограмме*⟩, но сейчас он только ноздри и носики рисует. (Голос с места: «*Это ваш Анненков*».) Возьмите его себе. (Голос с места: «*А Ривера наш*».) Где он у вас?

Теперь о снятии памятников. Ну конечно, постановление снять памятник — это звучит довольно доказательно, но вы не забудьте, товарищи, что не в снятии памятника дело. Где ваши не снятый Шевченко на Цветном бульваре, где ваш Каляев, который стоял и никем не снят на Солянке, это такая штучка, с которой... ⟨*пропуск в стенограмме*⟩ на которую гадят птицы. Это у вас движет сегодняшнюю культуру?

Бросьте, т. Кацман, припутывать к вашему маленькому дельцу революцию и Ленина, который говорил совершенно другие вещи, чем говорите и делаете вы. (Голос с места: «*Почему Лефу можно это делать?*») Леф может это делать, потому что у нас есть... ⟨*пропуск в стенограмме*⟩. (Голос с места: «*У вас ее отняли, Ленин вас к чорту послал*».) Я не буду переругиваться, я всегда успею, а то вы бы подумали, что наш приход сюда является приходом полемического порядка. У нас были десятки диспутов, мы не хотели путаться в этот «собез», занимайтесь и работайте, сколько вам угодно.

Мы приходим сюда — и этого вы не понимаете — потому, что сейчас лозунг культурной революции становится одним из основных наших лозунгов. В слове «культура» и в слове «революция» имеется одно важное значение

для вас: что революции нет без насилия, нет революции без насилия над старой системой понимания задач в области культуры, и вы, которые идете по проторенной дорожке старой культуры, вы, которые умеете растушевкой разделывать ноздри у старичков, вы даже молодого не умеете разрисовать, вы себе подписываете смертный приговор. Но вы, конечно, не поставили в Советском Социалистическом Союзе вопроса о революции и культуре. (*Аплодисменты.*)

ВЫСТУПЛЕНИЯ НА СОБРАНИИ ФЕДЕРАЦИИ ОБЪЕДИНЕНИЙ СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

22 декабря 1928 года

I

Я опасался говорить слишком рано, так как ожидал, что будет впереди еще много, так сказать, «мордобойных» моментов, по которым захочется еще выступать, но так как вижу их и при данной ситуации достаточное количество,— я, оставляя за собой право вгрызться в прения еще раз в последующем, решил выступить сейчас. С этим, так сказать, я беру себе слово сейчас.

Прежде всего о докладе Платона Михайловича. С докладом я лично согласен. Правильно, что пролетарским писателям — и на основании резолюции Центрального Комитета партии, и на основании той ситуации, которая сложилась сейчас,— нужно отдавать и будем отдавать преимущества.

Правильно, что так называемых «попутнических» писателей нужно с наибольшей локомотивной скоростью переводить в коммунистичность и всяческим образом содействовать, чтобы они из этой коммунистичности с той же поспешностью не вылезли.

Правильно, что сейчас, когда мы не можем обращать такое поголовное внимание на вопросы литературы, нам нельзя разговаривать о том, какая из литературных форм является определяющей для сегодняшнего дня, за

которую мы должны вступиться, которую мы должны считать своей. Все это правильно.

Но неправильно тут то, что по всей этой правильной по существу ситуации распространяется неправильная номенклатура существующих литературных готовых сил, а именно: если бы мне говорили, что пролетарским поэтам преимущество — потому, что их произведения оказались пролетарскими произведениями, что они оказываются массовыми, выношенными на основании массового опыта, оказываются соответствующим оружием этой массы в ее классовой борьбе,— я бы, конечно, присоединился к такому положению.

Но у нас существуют десятки группировок, которые замазывают, на мой взгляд, фальсифицируют и фальшиво покрывают не по этой линии проходящие классовые различия. Я беру примеры. Я очень рад, например, что Платон Михайлович Керженцев привел цитату из журнала «На литературном посту» с характеристикой Лефа, где было сказано, что Леф является организацией, которую нельзя реформировать, а надо уничтожить, в параллель приводимому абзацу из Прудона на этот случай, что наложничество нельзя реформировать. Но там написано наложничество — это сказано только для литературной корректности, на самом же деле здесь, очевидно, речь шла о проституции, но это неважно.

Дальше в этой же статье существуют абзацы, соответствующие <повествующие?> о том, что творчество Лефа, давшее за десять лет... <*пропуск в стенограмме*> вещи, это творчество является «фальсифицированием и приходо-расходной книгой». До такой наглости еще не доходила ни одна характеристика нашего литературного течения.

Дальше тут имеется абзац, обрушивающийся на Асеева за то, что он пробует подвести классовый анализ. Ну, кажется, скажите, что плохого в том, чтобы подводить классовый анализ. Если плохо подвел — и крой его по существу классового анализа. Но нет, тут не на это обрушиваются, а на самую попытку «какого-то Асеева» подводить, не будучи приобщенным к рамкам определенного журнала, классовый анализ. Как будто классовый анализ является прерогативой какого-то определенного лите-

ратурного течения и другие, занимающиеся им, будут в этом отношении являться политическими преступниками.

Мы очень рады, что т. Керженцев и каждый из товарищей, которые будут выступать, будут говорить с нами по вопросам литературной политики, и рады не потому, что это персонально — Платон Михайлович Керженцев, а потому, что мы свою литературную работу хотим связать с массовой работой, с ее выразителем — с партией, с профессиональными союзами и т. д. Но не безработные анархисты ⟨из⟩ «На посту», перебегающие из одной литературной бредни ⟨передней?⟩ в другую, должны исправлять коммунистическую идеологию Лефа. Этого я понять никак не могу. Для меня ясно, что в данном случае линия литературных наименований с линией литературного существа не совпадает и нужно свои дряхлые отрепья литературных группировок сбросить, сбросить с самой большой решительностью, с какой мы способны.

Я не беру сейчас прозаическую часть литературы, не беру драматическую часть, о которых я мало осведомлен. Я беру поэтическую часть. Товарищи мне, может быть, подскажут более точные цифры, но я знаю, что на последнем съезде ВАППа из пяти-шести тысяч человек, а может быть из четырех тысяч или 400 человек, но на этом съезде приблизительно 52% было поэтов.

Где эти поэты, под каким ухом этого Александра Сергеевича Пушкина они гнездятся, где, в какой газете, в каком журнале, в каком общественном предприятии, кроме потрясающих сводов издательства на Солянке, где, по замечательному роману «Двенадцать стульев», устроить хотят ⟨*возможно, в стенограмме пропуск*⟩ как классический Гаврила, который то порубал бамбуки, то испекал булки. Вот только там они гнездятся, потому что... ⟨*пропуск в стенограмме*⟩ где сталкиваются действительные литературные интересы, где поэт должен быть оружием классовой борьбы, притом правильным оружием, мы их не видим.

Я слышал за последнее время трех-четырех поэтов, из которых парочка мне говорила на заседаниях: «Эх, было бы в девятнадцатом году, разве бы мы стали с вами

разговаривать, мы бы вас прямо за это „ушли“». А сейчас я вижу, что <у> этих поэтов приходится постоянно выправлять идеологию. Я понимаю, если бы мне пришлось выправлять им форму в домашней их жизни. Почему я должен был Молчанова править вместе с Авербахом через «Комсомольскую правду», говорить, что ему хотя бы изучить пролетарскую литературу молодняка... <*пропуск в стенограмме*> недостаточно, хотя он и писал, что «кто раз дрался, имеет право у тихой речки отдохнуть» и что, мол, при каждом удобном случае мы врежемся в это дело опять, а пока, мол, сидим. Потому мне ему пришлось отвечать, что — «шел я верхом, шел я низом...» и т. д.

Мне ему пришлось говорить, что для пролетарского поэта негоже писать... *(Приводит стихи.)*

Дальше — выправлять в последние дни в «Журнале для всех» идеологию т. Жарова? Но это не нуждается в исправлении, это все равно что вам не туда, куда надо, зубы вставлять, потому что у него есть свои зубы, но обгрызенные на старом мраморе, как их назвать — Аполлон Венерский...

Затем после, скажем, Уткин. Было два знаменитых имени: Страдивариус и Уткинариус. Один выделывал скрипки, а другой выделывал гитары. Почему выделку скрипок и гитар я должен считать для своего художественного пролетарского сознания характерной? Поэтому я с полной ответственностью за свои слова заявил три дня тому назад на вечере в Доме печати: я считаю себя пролетарским поэтом, а пролетарских поэтов ВАППа — себе попутчиками. И сегодня на этой формуле я настаиваю. Я говорю об этом не потому, что обрушиваюсь из какого-нибудь лефовского лагеря на другие лагери, жаждущие на литературном поприще нажить себе политический капиталец, а я также утверждаю, что одряхлевшие лохмотья Лефа надо заменить, потому что у нас наблюдается лирическая контрреволюционная белиберда.

Сейчас Платон Михайлович призывал к поднятию активности Федерации советских писателей. Нужно точно установить, что уже назрел вопрос о том, чтобы это была федерация писателей, а не федерация торговли различ-

ными титулами и патентами от литературных группировок, причем необходимо сохранять непримиримейшую классовую линию. Каким образом мы начнем ее высказывать? Таким образом: вместе с Авербахом, вместе с Фединым, с товарищами из ВАППа, с товарищами из Лефа, отметая правое попутничество и стоя за всех лефовских попутчиков. За это нужно бороться, об этом давайте поговорим.

Я, как вы видите сами, обрушиваюсь не на существо, а, так сказать, на то, что за существом доклада т. Керженцева таится. Чего нельзя сказать о схеме, которую предложил нам т. Эфрос. Это самая — давайте прямо говорить — мистическая контрреволюционная белиберда, которая могла появляться во всей истории человечества. Он говорит о том, что литература не должна быть тенденциозной, и тем не менее признает, что она должна быть классовой. Один там сидит, другой — там, и глазками моргают. Они <классы?> борются друг с другом, а если борются, они заостряют свою литературу, как классовое оружие, в особенности в эпоху войны, потому что мы воюем. Если мы не здесь воюем, мы воюем против всего буржуазного света, и в эту эпоху мы должны самым четким образом определить свою литературную линию, как линию публициста в первую очередь. Нам говорят, что Вс. Иванов показывает литературные картинки, к которым можно присоединиться или не присоединиться. Не мешайте ему сидеть под тем мостом, под которым вы усадили Жарова. Но вопрос о беспристрастном показывании есть довольно сложный вопрос. Тут я вспоминаю рассказ, где говорится о том, как поп призывал присутствующую аудиторию бояться дьявола и говорил, что, когда этот дьявол придет, он будет совращать голыми женщинами, золотом и вином. И тогда послышался из аудитории голос: «О, хоть бы скорее пришел этот добрый господин!» Я боюсь, чтобы это беспристрастное показывание не напоминало бы об этом скоро приходящем господине.

Я считаю, что каждый литератор, который осознал себя не по-устряловски, не по-сменовеховски, а осознал себя как часть строящей Советскую республику писательской массы,— он всяческим образом должен отказаться от гнилой теории с градусником. Правда, злоупотреб-

лять сим градусником не приходится. Градусники нужно вынимать и мерить, но держать градусник у себя под собственной подмышкой — это не дело. Тут может быть показана и такая температура, которая к положению больного в данный момент никакого практического отношения не имеет.

Я всяческим образом приветствую призыв т. Керженцева (хотя построение немножко непрактическое) о прикреплении писателя к тому или иному хозяйственному предприятию. Нужно только сказать, что три месяца тому назад об этом говорили и это не является для нас новостью. При прикреплении писателя к литературной группировке он становится работником не Советского Союза и социалистического строительства, а становится интриганом своей собственной группы. Только в связывании его с хозяйственной организацией нашей страны, будь то завод, будь то редакция, которая ежедневно с полной ответственностью обрабатывает мозги миллионов, только в такой непосредственной связи с публицистикой и экономикой нашей страны,— только в такой связи может развиваться и может родиться новый, настоящий советский писатель.

Я должен сказать, что по существу наше писательское дело — дело паршивое. Я сегодня написал за день три стиха. (Голос с места: «*Довольно много*».) Да, потому что заготовки были большие. Я считаю, что все же лучше написать три хороших, чем одно — дрянь. Вы сегодня говорили об организующей роли редактора. Я сегодня пришел в редакцию, и не то чтобы не приняли — ⟨стихи⟩ она приняла — но пришел главный и сказал: «Я принципиально против засорения эфира стихами». Что это за постановка вопроса по отношению к литературе со стороны редакции? Я говорю, что в этом отношении у нас полнейшая белиберда. Без полной и четкой хозяйственно⟨й⟩ организации по линии объединения писателей вокруг хозяйственных и политических органов нашей страны, без четкого разграничения классовой линии и понимания литературы только как оружия классовой борьбы и без полного разгрома и нажима на все редакции и на все препятствующие предприятия, — мы из такого литературного положения, из слякотного

литературного положения, где десяток мощных имен создает фальшивое лицо руководства и жизни <литературы> Советского Союза, мы из этого глупого литературного положения не выберемся.

II

Я не думал ввязываться в эти прения ни разу, но последующие развернувшиеся разговоры, главным образом речь т. Канатчикова, заставили меня выступить. Я изумлен, что у т. Канатчикова в применении к советскому поэту не нашлось других слов, как «крыловские басни». Надо заметить, что если <я> и бился лбом, то в ту стенку, которая дала возможность судить о пролетарской литературе. Поэтому в применении ко мне прошу от подобных эпитетов воздержаться.

Перейдем к разговору по существу. Тут было понимание тенденции к боковому пришпиливанию, либо держать ведущую линию. Этого у меня не было и быть не могло. За то время, когда я работал в газетной прессе и журнальной, мне еще ни разу, несмотря на всю «симпатичность» Чемберленов, не позволили изобразить их так, как они есть. Я их рисовал по существу: с длинными носами и с моноклем даже в постели, хотя <они> его и не носят. Я рисовал их с присущими им классовыми чертами.

То, что говорил т. Керженцев <?>, не есть марксизм. Это — воронщина. Проповедь отсутствия тенденциозности — раз, общее... <*пропуск в стенограмме*> истин — два. Это то, что вышибло из «Красной нови». Это чрезвычайно меня удивляет. Мы знаем, что основное положение марксизма — разбирать каждое явление, в том числе и литературу, в его непосредственной обстановке сегодняшнего дня, а не с точки зрения индивидуального учения в этом вопросе. Поэтому мы говорим:

Когда ж
прорвемся сквозь заставы
и праздник будет за болью боя,—
мы
все украшенья
расставить заставим —
любите любое!

Здесь, может быть, с ВАППом тактическая только разница. Но нечего говорить о разбивании лбов — это бестактность по отношению к советскому поэту. Но дело не столько в этом, сколько в подоплеке теоретической, в воронщине.

Мне нравится, что т. Канатчиков связался так красиво с т. Эфросом. Он уже говорит, что некоторые писатели напяливают на себя революционную тогу, которая выгодна. Где эта выгода, товарищи? Посмотрите... Где уж нам уж вас переплевать... Никакой выгоды в этом нет писателю, кроме выгоды чести быть в рядах людей, строящих социализм. Нет и быть не может. И эту выгоду мы напяливаем не для вашего удовольствия и не для своего, а потому, что думаем, что это так и есть.

Вы говорите о кривых, которые вас свели с Эфросом. Правда, вы говорите, что есть разные кривые — которые ведут к социализму и которые не ведут. Общность их только в том, что на них строится одинаковый расчет: «кривая вывезет». Вот ваш расчет, где вы 20—30% оставляете на... ⟨*пропуск в стенограмме*⟩ исследование умов, а все остальное на интуицию и проч. Это гимназические разговоры. Правда, вы сами себя выставляете как начинающего, и с этим полемизировать не будем. Природная скромность в данном случае восторжествовала.

Теперь последний вопрос, товарищи, относительно массовости. Я не знаю как для других, но меня этот вопрос съедает.

В принципе душой, телом и мозгом я за массовость. Ни разу только я не встречал во всех редакциях, при самых противоположных точках зрения, чтобы меня крыли с точки зрения своей, все хвалят от имени массы, ругают тоже от имени массы. И любой интригантишка любой мне приговор произносит от имени той же массы. На чем вы сейчас базируетесь, что дóлжно признать массовым? Базируются на распространении — эту лакмусовую бумажку у нас знают, а что покупательские способности сосредоточены не в массах рабочих, что многие произведения распространяются в салонах и спальнях крупных советских чиновников ⟨— это забывают⟩. Второе — чтение в библиотеках. Но мы знаем, что выбор чтения там зачастую тормозится библиотекарским соста-

вом. Я неоднократно приводил примеры Путиловского и других заводов. Стопятидесятимиллионная масса недостаточно культурна, ее нужно сто раз переделывать, переучивать, и разговор о массе, выдвигаемой просто редактором,— это насмешка над нашей культурной революцией.

Ведь кроме вопроса о массовой художественной литературе, есть вопрос об инженерной литературе, ведь есть вопрос о литературе, которая дает возможность применять ее практически.

Вот мы сейчас выделяем поэта Велемира Хлебникова. Одинокие усилия его товарищей, которые хотели его... ⟨*пропуск в стенограмме*⟩, кончались неудачами. А вы хотите это в принцип возвести. Нельзя этого делать. А единственный способ — мерило нужности вещи. Нужно придумать, найти способ исследовать массовость вещи, единственный способ — нужность этой вещи. Вопрос о массовости для нас ясен. Мы должны быть писателями массы. Но вопрос этот Канатчиков вульгаризирует, как вульгаризирует и марксизм.

ВЫСТУПЛЕНИЯ НА ДВУХ ЗАСЕДАНИЯХ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКОГО СОВЕТА ГОС. ТЕАТРА ИМЕНИ ВС. МЕЙЕРХОЛЬДА

(На обсуждении трагедии «Командарм 2»)
4 мая 1929 года

I

Товарищи, я нахожусь по сравнению с Сельвинским в более благоприятных условиях. Моя пьеса уже поставлена, и ее уже отругали. Если бы я подобрал статьи, взаимно друг друга исключающие, то оказалось бы, что ничего нет.

Вопрос разделяется на две части. Во-первых, вопрос художественной оценки вещи. Давайте не будем его разрешать, отдадим его критике.

Во-вторых, нам нужно разрешить сегодня вопрос допущения или недопущения пьесы. Для того, чтобы пьесу снять,— для этого должны быть очень серьезные предпосылки. Мне кажется, что таких предпосылок нет. Такие мелочи, как «Да здравствует война!», не могут решать судьбы пьесы. Может быть, надо вставить: «Да здравствует гражданская война!»

Мы сегодня занялись делом, которым должны заняться печать и общественность. Нам не нужно брать на себя эти функции. Если так подходить к спектаклю, то, конечно, он должен быть разрешен. Посмотрим,— он или пойдет, или лопнет.

II

Меня удивляет страстность споров. Для меня самое главное опасение заключалось в том, что пьесу не разрешат. Я потому и вышел разговаривать, что мне казалось, что постановка пьесы держится на ниточке.

Сейчас нужно подвести итог. Пьеса разрешена. Дальше — требуют изменений. Чи согласимся, чи нет,— будем разговаривать. Частично мы приняли те изменения, о которых говорилось. Сократить монологи мы можем — это уже 25% уступок. «Да здравствует война!» можно изменить. Это уже 50% удовлетворения. Дальше — относительно названия. В афише «Клопа» вместо «1929 год» и «1979 год» написали в обоих случаях «1929 год». Эта ошибка никого не ставит в смешное положение. На месте Сельвинского я бы сказал: назовите как хотите. Тогда будет произведено 75% уступок. Остается 25%.

Будем просить Главрепертком устроить просмотр; если будут разговоры, тогда вопрос нужно вынести на обсуждение широкой аудитории. Основное препятствие — это последняя сцена. Непонятно, почему разгорелись споры. Мне кажется, самое главное,— нужно отпраздновать победу, что пьеса разрешена к постановке.

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ВТОРОМ ВСЕСОЮЗНОМ СЪЕЗДЕ СОЮЗА ВОИНСТВУЮЩИХ БЕЗБОЖНИКОВ

10 июня 1929 года

Товарищи, Федерация советских писателей поручила мне приветствовать Второй съезд безбожников. Товарищи, я с некоторой неловкостью принял это предложение и охотно бы от него отказался, так как считаю его немножко вегетарианским. Если бы они мне дали две-три антирелигиозных пьесы или если бы они дали мне десять — пятнадцать антирелигиозных романов, то я пришел бы сюда, выложил бы на стол и сказал: вот вам наши приветствия. К сожалению, товарищи, наша антирелигиозная литература еще слаба. У нас были величайшие богоборцы, скажем, как Достоевский, величайшие богоискатели и богостроители, скажем, Толстой, у нас были просто величайшие богодураки, огромное количество мелких лирических подпевал а-ля

> Дорогой изумительный боже,
> помоги пролить мне любовь,
> и из листьев последнее ложе
> для раба твоего приготовь...
> и т. д.

Мы можем уже безошибочно различать за католической сутаной маузер фашиста. Мы можем уже безошибочно за поповской рясой различать обрез кулака, но тысячи других хитросплетений через искусство опуты-



В. Маяковский выступает.
Кадр из кинохроники. 1929 г.

вают нас той же самой проклятой мистикой. Владимир Ильич в письме к Горькому писал, что католический священник в сутане, растлевающий девушек, не так страшен, как демократический поп без рясы, закручивающий нам головы красивыми словами. Мы обещаем работой ответить на призыв съезда. В наше время мы должны со всей ответственностью сказать, что если еще можно так или иначе понять безмозглых из паствы, вбивающих в себя религиозное чувство в течение целых десятков лет, так называемых верующих, то писателя-религиозника, который работает сознательно и работает все же религиозничая, мы должны квалифицировать или как шарлатана, или как дурака.

Товарищи, обычно дореволюционные ихние собрания и съезды кончались призывом «с богом»,— сегодня съезд кончится словами «на бога». Вот лозунг сегодняшнего писателя.

ВЫСТУПЛЕНИЯ НА ЗАСЕДАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКОГО СОВЕТА ГОС. ТЕАТРА ИМЕНИ ВС. МЕЙЕРХОЛЬДА

(На чтении и обсуждении «Бани»)
23 сентября 1929 года

I. Вступительное слово

Товарищи, вторую пьесу писать трудней. Мне было писать ее трудней и потому, что остается мало времени для обдумывания и всегда стоит опасность, чтобы новая пьеса не была сделана из обрывков старого, и потому, что аппетит приходит во время еды, так же, как и страсть к театральной работе. На своих вещах, на своих ошибках учишься, и я сам сейчас стараюсь отказаться от некоторой голой публицистичности.

Затем вторая пьеса просто по своим размерам длиннее. Там было 60 страниц, здесь — 90. Текстом дополнено то, что там занимала музыка; это сделано мною из стремления удешевить спектакль и из ненависти к музыке. Эти две причины заставили меня потратить излишек литературных сил на обработку литературного текста.

(Читает пьесу «Баня». Продолжительные аплодисменты.)

II

<*После выступления одного из участников обсуждения.*>

Мне очень жаль, что нет разговоров по пьесе, потому что я стараюсь сдерживать свой темперамент и выслушать все замечания.

Надо сказать, что сначала я сделал это явление подстроенным комсомольцами, но я думаю, что некоторую театральную условность феерического порядка нельзя переносить из театра в жизнь. Все-таки это театр. Конечно, я буду работать над пьесой, но не в этом направлении. Что касается среднего действия, то оно для меня очень важно, чтобы показать, что театр — не отобразительская вещь, что он врывается в жизнь.

Затем товарищ не понял. Я не говорю, что я отказываюсь от традиции «Клопа». Наоборот, я все время держусь ее. Для меня было бы единственной критикой, если бы мне сказали, что это не подходит для нас, для Советского Союза,— но это надо проверить. Если не доходит — нужно убрать. Если доходит — в десять раз увеличить. Так что тут возражать товарищу не приходится, несмотря на то, что некоторые скептически отнеслись к его выступлению.

III

Мне бы не хотелось из Совета театра делать фикцию, я ведь не отчитываюсь, и мне хочется в Совете видеть аппарат, который мне помогает. Мне очень хочется, чтобы товарищи говорили, пусть это будет невпопад, но я бы вынес для себя массу ценных указаний. Мне бы хотелось, чтобы сейчас поговорили.

Вопрос. Тов. Маяковский, почему пьеса названа «Баней»?

Потому что это единственное, что там не попадается.

IV. Заключительное слово

Я пытаюсь понять ту оценку, которая здесь дана. Дело в том, что вся последняя часть была написана иначе, потом ее пришлось для стройности переделать.

Шестой акт я начал делать сразу, потому что я вспомнил, что у меня всегда в вещах бывают не отделаны хвосты. Пятый акт построен правильно, но некоторые замечания нужно вложить и туда, немного обострить текст.

Что касается замечания относительно того, что средняя часть велика, то по тексту она занимает восемнадцать страниц, а другие — по двадцати. Она кажется больше, потому что там немного утомляет большой режиссерский монолог. Когда этот монолог будет идти на построенном действии, он будет играть, но если его будут смотреть, там есть что сократить.

Что касается прямого указания, кто преступник, а кто нет,— у меня такой агитационный уклон, я не люблю, чтобы этого не понимали. Я люблю сказать до конца, кто сволочь. Но я постараюсь это развернуть. Я очень рад и благодарен Всеволоду Эмильевичу за общую оценку моей работы, но мне кажется, что многое еще нужно сделать, но кажется, как каждую мою вещь, тем более прозаическую, потому что я не знаю, как проза делается. «Клопа» я действительно писал почти с листа. Эту вещь я переписывал пять раз. Я буду очень рад, если товарищи признают нужным эту пьесу взять за основу. *(Смех. Аплодисменты)*

ВЫСТУПЛЕНИЯ НА ВТОРОМ РАСШИРЕННОМ ПЛЕНУМЕ ПРАВЛЕНИЯ РАПП

23 и 26 сентября 1929 года

I

Товарищи, я с самого начала должен указать на то, на что указал т. Брик,— что основная линия по отношению к РАППу у нас остается неизменной, что мы считаем РАПП единственной для нас писательской организацией, с которой мы солидаризируемся по большинству вопросов. Если отдельные неурядицы, отдельные склоки с отдельными представителями РАППа у нас есть и будут, то мы все-таки знаем, что кадры это — пролетарские, на которые опирается будущая советская литература. Это основа наших отношений к РАППу. Она остается неизменной на протяжении семи-восьмилетнего содружества — иногда ругательного, иногда более тесного, но она до конца наших дней такой остается. Но вопрос может заключаться в некоторых весьма существенных частностях.

Тов. Авербах в прошлый раз на пленуме и сейчас произнес очень хорошую речь, в которой с очень большим количеством пунктов можно согласиться. Но нас интересует не речь, нас интересует то, что происходит и происходило между этими двумя речами. Это очень мало связано с тоном и со всем направлением тех хороших речей, которые произносятся.

Я должен сказать, что правильно сделал бы пленум, если бы он, кроме присоединения к политической резолюции, кроме присоединения к тому, что будет выработано в результате речи Авербаха, еще дал бы практический наказ, то есть — в чем эти самые лозунги и разговоры о срабатывании и т. д., в чем они должны выявляться на ближайший год. Нужно слушать не только новые речи, но и предъявить счет, что сделано в этому году.

Вот в перспективе этого ближайшего счета на ближайший год я и буду говорить.

Прежде всего о срабатывании. Для нас вопрос стоит не так остро. Почему? Потому что мы, Реф, никогда себя не считали попутчиками. Мы начали строить пролетарскую литературу в первые дни Октябрьской революции, если не Февральской. Тов. Кириллов и др., которые помнят первые заседания во дворце Кшесинской, знают, что лефовцы принимали участие в революции. Мы идем за Коммунистической партией, за Советским Союзом.

Здесь я должен сказать несколько слов о Союзе писателей и о пильняковщине — о вещи, которая волнует всех нас, которая проскальзывает не только в литературных выступлениях, но и в выступлениях общеполитического характера. Тут двух мнений или нечеткого мнения быть не может. Некоторая нечеткость возникла в результате моего письма в газете Федерации с характеристикой Союза писателей как «союза пильняков». Я хочу расшифровать свое выступление, бывшее по многим условиям чрезвычайно кратким. Я продолжаю придерживаться своей номенклатуры, но я отнюдь не присоединяюсь к тому, что написал Сибирский АПП, то есть <к> его постановке вопроса.

Я считаю, что Пильняк объективно сделал махрово-контрреволюционную вещь, но субъективно он при этом бьет себя в грудь и опирается на свои революционные произведения, которые, может быть, были или, может быть, будут. Это значит, что его революционные произведения, бывшие и последующие, не являются определителями его линии. В самой организации Союза писателей выражена аполитичность, отсутствие стремления идти на помощь советскому строительству.

До тех пор, пока программа, которую обещал т. Лео-

нов, не подчеркнет цели Союза писателей, до тех пор я позволю себе думать: контрреволюционеры они или нет? А когда я узна́ю, что они хотят,— я буду отделять одних от других.

Председатель Союза писателей — т. Кириллов. Я люблю и уважаю т. Кириллова. (Голос с места: *«Кириллов не председатель».*) Ну, он один из членов президиума правления Союза писателей. У меня не может быть мысли ставить его на одну доску с Пильняком.

Мы знаем стихи Кириллова, где он пишет:

Все было так просто,— излишни разгадки,—
И небо и звезды, толпа и поэт.
Все было прилично, все было в порядке,
Так будет и впредь — через тысячу лет.

Если так было и будет тысячу лет,— это есть полное утверждение того, что мы стоим на месте.

Разрешите мне думать, что при правильном политическом руководстве они смогут деградировать <?> в другую сторону. Весь вопрос решится не применением такого решения, что нужно схватить за шиворот и выкинуть, а тем, чтобы вести разговоры писательскими организациями. В этом отношении большая вина РАППа, что он не предупредил этого момента. Мы за все время только сейчас, говорит т. Молотов, узнаем о существовании Федерации советских писателей. Там сидели отдельными группками, которые разговаривали о каких-то мелких, не имеющих принципиального значения, вопросах. Такое положение, товарищи, совершенно недопустимо. РАПП должен пересмотреть вопрос о совместной работе с Федерацией писателей.

Одно из основных предложений, которое нужно внести РАППу в его практическом наказе,— это предложение усилить левое крыло Федерации. Мы, Реф, не имеем решающего голоса в секретариате, а Эфрос имел голос, Пильняк имел решающий голос. На что это похоже? Если это будет так дальше продолжаться, то мы лишимся возможности влиять на литературу.

Теперь еще некоторые частности. Например, такая частность, как влияние. Как можно объяснить, например, выступление Пильняка с точки зрения речи т. Авер-

баха, где у него имеется борьба подсознательная, которой имеется очень много в литературе. Надо, мол, контролировать подсознательное и т. д. Пильняк может сказать, что он не успел проконтролировать, тогда с него и «взятки гладки».

Вопрос о подсознательном в литературе — это большей частью прикрытие подсознательных процессов, не желающих быть расшифрованными. Нам нужно всяческим образом снять мистическое облачение ⟨с⟩ литературы. И не только контролировать подсознательное сознательным, но сделать подсознательное сознательным и объяснить его процесс.

По вопросу о литературной халтуре надо сказать, что мы сейчас видим колоссальный поток. Я могу привести прекрасное стихотворение эпиграфом, восьмистишие ⟨?⟩ Вольпина:

— Поэтому, как говорил Жан-Жак Руссель,
Заворачивай истории карусель.
— Не Руссель, товарищ, а Руссо.
— В таком случае, не карусель, а колесо.

Это совершенно безразлично: можно сказать и Руссель и Руссо. Вот, товарищи, всякие такие Жаны-Жаки во ⟨при?⟩ входе в редакцию получаются. Редакция просит колесо изменить на карусель, и в этом их ⟨ее?⟩ литературная руководительская функция.

Нам нужно тяжесть ответственности за халтуру возложить не только на писателей, но и на редакторат, потому что это часть нашей литературы, на издательства и прочие организации, из которых мы выйти не можем. ВАПП должен поручить своему Правлению, чтобы он⟨о⟩ нажимал⟨о⟩ на писательские организации.

Должен сказать, что я присоединяюсь к формулировке Авербаха с его отрицательным отношением к ⟨теории?⟩ пролетарской генетически литератур⟨ы⟩,— что только пролетарий может творить пролетарское дело, пролетарскую литературу. Эта вредная формула была выкинута ⟨выдвинута?⟩ Луначарским, вредная формула относительно того, что интеллигент, промежуточный класс, не может чувствовать за пролетария, а может только думать. Ни думать, ни чувствовать нельзя. Можно сра-

батываться и усваивать пролетарскую точку зрения, что и должны делать попутчики. Нельзя так, что — сегодня я подумаю за пролетария, а почувствую за другого. Это нужно выкинуть.

Я не хотел касаться вопроса взаимоотношений с группой конструктивистов, если бы здесь не было выступления т. Агапова. Оно изумило меня по своей беспомощности. Он совершенно серьезно говорит, что у них нет понятия о классовой ненависти и борьбе... (А г а п о в: «*Я говорил о прошлом*».) Это самое главное, что было в прошлом. (А г а п о в: «*А у вас что?*») Я могу очиститься перед любой организацией, я очистился в Реф. (А г а п о в: «*А у нас не могли бы*».) Ваше счастье, что я не буду держать экзамена, и присутствующие поддержат. Он говорит, что у них в прошлом не было понятия о классовой ненависти, но были те или другие связывающие с революцией общие тенденции. У нас кулак в первые дни революции, в дни отъема земли был с нами. А на второй день кулак сказал: «Отдай мой двор и катись со своими середняками и бедняками». И вы хотите, чтобы мы говорили, что у вас колоссальные заслуги перед революцией? Вопрос о техницизме нужно ставить, но нужно ставить так: в чьих руках машина, на кого работает? Заграничный предприниматель также беспокоится о судьбе наших машин, потому что надеется, что они перейдут в его руки. Вопрос не в машине, а в том, что она наша. (А г а п о в: «*Не повторяйте азбуки*».) Я буду сто раз повторять, пока вас не выучу. *(Аплодисменты, смех.)* Нечего сказать, красивый диалектический подход к вещам. Вы выдвинули лозунг о культурной революции еще задолго... ⟨*пропуск в стенограмме*⟩. Лозунг не такая вещь, что она сидит в потемках, а потом вынимается на свет. Лозунги о социалистическом соревновании, о культурной революции и т. д. даны в зависимости от того или иного. И вы ни в коем случае в массовой работе не гордитесь выдвинутием того или другого лозунга.

Вопрос о срабатывании с РАПП. Тов. Агапов полагает, что вот они сработаются, и все будет кончено. Они здороваются, им за негодование выдается листаж, но не в этом дело. Мы принимаем РАПП, поскольку он является четким проводником партийной и советской линии,

поскольку он должен являться таким. Вот что мы берем в РАПП и к чему присоединяемся. Но не на одном РАПП можно сработаться, можно сработаться по «Комсомольской правде», по «Правде», по заводской работе. И вы не заметите, как придете сработанными.

Вы указываете на отношение технической интеллигенции, что вот Луговской был на Урале и там интеллигенты ходят в технических фуражках. Третьего дня из Донбасса вернулся художник, он спускался в шахты не как художник, а как табельщик, чтобы его приняли за своего. Он видел, как послали рабочего заложить шесть динамитных шашек при проходке нового тоннеля. Рабочий, заложивший шашки, отошел и стоит с инженером. Первый взрыв, второй взрыв, третий, четвертый, пятый... а шестого нет. Тот, кто заложил, обязан пойти и проверить. Но через каждую секунду может быть взрыв. И рабочий побледнел... Тогда инженер говорит: «Пойдем вместе»,— и за минуту, как им дойти, шашка взрывается. Это было сделано для того, чтобы показать настоящее отношение к делу. Почему вы не покажете нам такого инженера, а показываете омерзительного инженера? *(Аплодисменты.)*

Мы должны уметь соразмерять право на нашу критику с энтузиазмом и пафосом, который мы вкладываем в дело социалистического строительства. И если нет, то права на критику вы не получите. Это нужно иметь в виду.

Вы говорите: мы будем писать толстые книги, а вам отдаем простенькие книжки. Тут и листажа больше и каждому приятно толстые книги печатать. Для нас ценность маленькой книжки о пятилетнем плане в Московской области ценнее вашего толстого «Бизнес». (А г а п о в: «*Демагогия!*») Вы усвоили ⟨манеру⟩ разговаривать, как пишет Зелинский,— под тихий шелест страниц Гегеля, а мы привыкли говорить под громкий шелест газет и других страниц, и естественно, что более резко у нас отношение к действительности. И разве не демагогия — называть философской книжку Зелинского, где первая строка: поэзия есть первый вид смысла. Что это такое за философская категория — «смысл»?

Я совершенно случайно впал в полемику с представителями конструктивизма, потому что, идя сюда, я не

думал, что настолько обнажено голое эстетство в кругу литературной жизни Советского Союза.

Мое выступление является не программным выступлением. Скажу еще, тем более что т. Брик говорил, и хоть я не слышал его выступления, но он мне его передал, и это выступление, с которым я согласен.

Последнее — о переименовании Лефа в Реф и о перемене в нем. Нам пришлось произвести чистку рефовских рядов, но я рекомендовал бы это сделать и другим организациям. Сначала смотрят на это, как на смерть Лефа, а теперь начали смотреть как на начало литературного возрождения. У нас не имеется перемены литературного фронта. Мы должны были упирать на факты, потому что против фактов положено литературное тело вверх<?>. В живописи должны упирать на индустриализацию, потому что, может быть, этим исчерпываются все картинки; у нас эту картину нужно изобразить для целей агитации и пропаганды. У нас остается программа-максимум с устремлением на факты, с устремлением на аннулирование беспрограммного искусства, чтобы передать литературным и художественным организациям свой опыт и свое знание. Вопрос о нашей сработанности с РАППом даже не стоит, мы считаемся потенциально сработанными, только иногда грыземся.

Сегодняшнее собрание должно дать категорический наказ приведения в ясность положения о Федерации. Я думаю, что мы сможем вместе работать, в особенности в это трудное время обострившейся классовой борьбы, и сможем вместе влиять на тех, кто помогает нашей работе.

Тов. Агапов хотел быть либеральным, и поэтому, благодаря, вероятно, непривычке к выступлениям, его выступление получилось беспомощным.

II

Товарищи! По этому вопросу, как раз по докладу Горбачева, вернее по вопросу о поэзии, хотелось бы сказать очень много. С самого начала приходится установить тот факт, что немножко не так ведется пленум РАППом,

было бы более правильно, если бы больше слышалось сообщений с мест. Например, товарищ из тверской организации говорит то, что я в другой обстановке никогда не узнаю, и заполнять время нашими косноязычными докладами совершенно неправильно. Затем, нам говорят, что разошлют доклад. Интересно, что внесет пленум в дальнейшем, но так нам и собираться незачем, пускай присылают на дом, зачем слушать?

На будущее время следует указать: надо сначала разослать тезисы, приготовиться по ним и затем предоставлять время по вопросам с мест.

И в выступлениях здесь, и в статьях, которые мы видим напечатанными в руководящих органах РАППа, чересчур мало места отводится нашей <поэтической> работе по сравнению с количеством поэзии, начиняющей рапповские ряды. Товарищ <из> тверской организации приводил цифры: 60% пишут стихи! Как-то надо их укротить, если не дать им каркаса <*далее в стенограмме неясная запись*: то за этой святой мыслью Маркса и проч. они будут идти>. Чересчур мало внимания поэзии уделяется в рапповских рядах, и чересчур маленькое, позорное внимание вообще. Мы можем вести линию Карамзина, Тургенева, Толстого — и можем вести линию Ломоносова, Пушкина, Тютчева, Фета. Неизвестно, какая будет решающая. Во всяком случае, в революционной истории некрасовские стихотворения пользовались неизмеримо большим значением, чем вся остальная литература. Поэтому считаю необходимым дать тщательный наказ «На посту» — если они желают быть руководителями молодежи, а <то> они своей работы не понимают.

Теперь по существу доклада Горбачева. Я спросил у Фадеева: «Ну, как доклад Горбачева — хороший?» Он говорит: «Да ерунда».— «Почему же дали Горбачеву этот доклад?» — «Да все равно никто в этом ничего не понимает». Отнюдь не все товарищи, очевидно, к этому присоединятся, но таковая тенденция может быть: вообще чорт ногу сломит — а мы пока что посидим, а там разберутся.

По существу Горбачев<а>: я просмотрел заглавие и читал содержание его поэтических взглядов в «Заре Востока», где в двух полосах выведено то, о чем Горбачев

сегодня говорил. Тема — кризис: стул сломался — кризис, тетя заболела — кризис, стихов не пишут — кризис, стихи пишут — тоже кризис. Это не оценка, это чувственное отношение к вещам и старание стихами определить сотню процессов.

Есть два светлых пятна: это Светлов и Безыменский. Это — два маяка в теперешней литературе. Сбоку существует линия — цепь, которая учится. С одной стороны — классики в прошлом, теперь — Леф. Леф подох, и теперь существуют конструктивисты, и от конструктивистов происходит и «святое от Луки чтение».

Нельзя рассматривать ни Светлова, ни Безыменского выделенными из всей нашей борьбы, из всей нашей политической <поэтической?> работы. Колоссальное влияние, в том числе Лефа, было <связано> с упором на... <актуальную? — *пропуск в стенограмме*> тематику и с установкой на целевое значение со стороны Лефа. Вот эти две тенденции, влиявшие на наш молодняк. У нас были такие поэты — Уткин, Жаров, Молчанов, с которыми мы ругались в прошлом году, мы приводили их как образец мещанства. Нельзя радоваться: вот еще два поэта отпали, а мы радуемся! Может быть, есть черты, которые случайно сделали их мещанами. Вот в моей «Рабочей газете» я знаю, что Жаров берет в обработку обычные мелкие случаи из рабочей практики и дает шестнадцать строчек. (Голос с места: *«Очень скверно!»*) По утверждению редакции «Рабочей газеты» — они хороши. Если в дальнейшем он будет обрабатывать на этой теме, это уже положительный факт. Это факт из того же порядка общественных тем Безыменского, что является его плюсом.

Во время пионерского слета Светлов написал два паршивых пионерских стихотворения. Это значит, что переход на другую тему чрезвычайно труден. А какой мост вы даете от старых образных стихов к новым? Никакого. Это совершенно неверная схема. Нужно брать вопрос о пролетарской поэзии глубже, а не брать двух-трех пролетарских поэтов.

Несмотря на свою «дохлость», столько, сколько собирает РАПП, я всегда соберу, настолько я популярностью пользуюсь.

Была колоссальная задача побороть упадочную лирику Есенина утверждением бодрости к трудности жизни.

Выполнили ли это задание? Выполнили. И здесь битьем по упадочническим настроениям были мои стихи Есенину. Большинству известно «Письмо Максиму Горькому», где вместе с Шаляпиным говорилось об искусстве. Это была вещь — задолго до лишения Шаляпина звания Народного артиста и задолго до всем известных разговоров о Горьком, о том, что писала «Комсомольская правда» относительно его заступничества за детей лишенцев. Это наш актив в нашем общем отношении к проблемам.

Дальше — моя серия стихов о загранице... Присоединяйтесь к Тальникову, что нужно посылать за границу эстетов, или не вычеркивайте, не будьте чиновниками в своем профессорском звании, а говорите с фактами в руках. Нельзя говорить о крахе «Клопа», докажите это! Меня это очень интересует. К сожалению, выступает мало, и приходится говорить о своих работах. Но товарищи не поймут это как рекламу и отделят меня от моих работ. Есть признание <?> Горбачева, а против него — вся советская общественность, кроме Иуды Гроссмана-Рощина. Вчера об этом говорил Горбачев, а третьего дня Мейерхольд. Из спектаклей по провинции наибольшим успехом пользовался «Клоп», четырнадцать спектаклей было «Клоп» и два спектакля — «Командарм 2». Одесситы набились. Революционный театр, который поддерживается «Комсомольской правдой», а не мной, был открыт «Клопом». И вы знаете карикатуру, помещенную в журнале «Даешь», где Свидерский говорит: «Я тебя закрою», а клоп: «Я тебя открою».

Дальше говорится о переносе центра тяжести современной литературы на конструктивизм. Здесь есть замечательная вещь — что такое поэтический конструктивизм? Нам, знающим историю литературы, ясно, что сие — окрошка, что никакой веревкой, ни вашей в том числе, вы мне не свяжете Веру Инбер и Сельвинского. И сам теоретик Корнелий Зелинский, хвалящий Сельвинского, другого эпитета для Инбер не находит, кроме

как «хрустальная ваза». (*Смех*). «Дир Туманный» — это вещь действительно туманная. Что же мы в конце концов имеем? Одного поэта Сельвинского.

Вот говорят относительно поэтессы Цветаевой: у нее хорошие стихи, но идут мимо. Отсюда вывод: надо дать Цветаевой <*пропуск в стенограмме*>, чтобы не шли мимо. Это полонщина, которая шла «сама по себе», которая агитировала за переиздание стихов Гумилева, которые «сами по себе хороши». А я считаю, что вещь, направленная против Советского Союза, направленная против нас, не имеет права на существование, и наша задача сделать ее максимально дрянной и на ней не учить. (Горбачев: «*Это клоповый примитивизм*».)

Вопрос о примитивизме. Говорят, Маяковский примитивен. Это, очевидно, относится к последней продукции, <говорят>, что Леф берет газетные лозунги и по ним пишет. Приблизительно в середине прошлого месяца в «Комсомольской правде» было обращение <к> поэтам: почему они в эпоху социалистического соревнования не дают лозунгов, а пишут из кишки по различным а-ля дементьевским вопросам? А я прямо сказал, что вы проморгали, мы пишем не по газетным лозунгам, а по живым явлениям, мы писали о процессе социалистического соревнования, у нас есть задача привлечения рабочих кадров, мы должны писать лозунги, писать в стихах о внимании к проходящему электрическому току. При всей мелкости этой темы она лучше обсасывания пальцев. Вы бросаете упреки Лефу, но посмотрите в «Командарм 2», что там такое? Что будут делать помощники присяжных поверенных в революции? Они будут делать то, что мы заставим, или мы их вышвырнем. У нас проблема о рабочей интеллигенции — это проблема о кадрах, об усложнении психологии рабочего, который вступил на новое предприятие. Как сохранить на конвейере работу с максимальной производительностью с его <рабочего?> свободой в культурной и общественной, политической жизни? Мы слышали вчера, как раскрывался этот вопрос Агаповым в его циничной декларации. Он переправляет сейчас свою стенограмму, и я требую, чтобы было две стенограммы. Я прошу у пленума РАПП дать мне <не> одну стенограмму, а две: вторую — неисправленную стенограмму;

или пусть конструктивисты от этого дела отмежуются.

Вы знаете, как Горбачев выступал с упреком по отношению к ВАППу, что они не берут рабочую тематику: вот ВАПП, сволочи, не берут новую тематику! А мы знаем, что они <конструктивисты?> ударились в голый техницизм, идут на поводу у самой реакционной литературы, и вот это определяет вашу политическую жизнь и литературную.

Меня интересует еще одно — о тематике, о современной работе поэтической, нужно найти тематику, которая интересует весь Советский Союз. Есть две колоссальные трудности. Рабочий писатель чаще всего, приходя к литературе, отрывается от производства и через два-три года теряет связь с рабочей тематикой. Современный писательский наскок, когда они хотят сразу установить эту гигантскую связь,— вторая трудность. Я напомню один отчет, который был помещен в газете,— отчет 1-й бригады писателей, подписанный Луговским. (В о з г л а с: «*Все подписались*».) Очень рад, что подписались 4 человека, могу отхлестать их всех. 25 предприятий за 74 дня просмотрели 5 писателей, из которых один выпал. Здесь мы видим Мотовилиху, приблизительно 7—8 тысяч человек, Пермский завод, 6—8 тысяч рабочих, видим такие разные производства, как, с одной стороны... <*пропуск в стенограмме*>, а с другой стороны, кирпич или вооружение.

...И вот 4 человека проскакали по этим самым предприятиям. Я беру только соус <из сделанного ими> на заводе. Они взяли <произвели?> свое, так сказать, обследование и дали свое заключение 198 начинающим писателям. Талмудили голову 198 писателям начинающим, из которых были поэты, драматурги и прозаики! Драматургу прочитать пьесу — это 120 страниц, а если Безыменский — так все 200. Дальше: дали подробный ответ на 3000 записок. Я знаю технику записок — это 10 минут, ну, приблизительно, 5—3 минуты, не меньше, для ответа, ибо мелкие записки откидываются — сколько вам лет? Устроили 40—50 выступлений, на которые иногда приходили по 10 000 рабочих. Привели еще такой список: они выпустили 8 полос в «Уральском рабочем»

с 40 произведениями. Если выпустили старые произведения, то зачем хвастать? Можно просто говорить: мы присутствовали при перепечатке полного собрания сочинений Толстого. Затем говорят: «Мы изучили быт уральского рабочего» — смотрите: не «изучали», а «изучили»! И помимо того, что «изучили», они говорят: мы подолгу засиживались в цехах, мы еще наблюдали быт в столовых и т. д. и даже ездили к сектантам. Я ездил по хронометражу, по секундам и знаю, могу сказать, что у них вышло: что если они только выправляли этот соус, даже если не передвигались, то у них вышло по 64 минуты на каждый завод. Нам от этих фанфаронских докладов надо избавиться и надо избавиться от такого подхода к делу, так сказать, к своей литературной работе, в особенности от опубликования таких фанфаронских речей через «Литературную газету», после которых каждый скажет: знаете, я обследовал завод, у меня остался час свободный, и я обследовал завод. (*Смех, аплодисменты.*) Это колоссальной трудности <дело — > внедрение сегодняшнего писателя в социалистическое соревнование, и здесь он должен принимать участие не только как описатель, а должен участвовать в нем как активный работник в стенгазете, как активный работник во всех лозунгах, во всем, что требует словесного оформления... (Голос с места: «*Ставский написал...*») Очень хорошо, я не думаю, что Ставский должен плохо написать. Это тоже вопросы поэтического порядка.

Последнее — мне хочется отметить <?> несколько слов. Да, еще из этого я хочу вывести, что исправляются, вернее переходят на другую работу, скажем, такие поэты, как Жаров и Уткин, или упорствуют через газеты такие, как Сельвинский или Луговской в своем отчете. Нельзя, товарищи, так подходить и переводить из какого-то кабинетного построения поэзию и движущие силы организации <?>. Надо посмотреть нас и знать,что если вчера они были мещане, то завтра окажутся нужными, а сегодня такой момент, что они в десять раз нужнее, чем эти конструктивисты.

О Дементьеве. Товарищи, нужно еще сотый раз сказать, что это абсолютное вранье. Во всю нашу литературную работу мы занимались тем, что ни одна редакция,

кроме групповой, не печатала наши вещи. Мы не передоверяли редакции, а спорили, что вопрос о социальном заказе — это вопрос о понимании процесса литературной работы. Но обвинять товарища в вопросах о литературном построении — бытовая путаница ⟨?⟩.

Я подведу итоги. Первое — необходимо предложить РАППу в самом срочном порядке оповестить через «На литпосту» и другие имеющиеся журналы об их поэтической платформе, вообще о состоянии поэтического дела.

Второе — ни в коем случае на следующий раз не принимать практики, когда места молчат, а статьи из «На посту» читают.

Третье — доклад Горбачева признать не состоявшимся и отослать обратно (*аплодисменты*) на поэтическое дообучение. Тем более в вопросе отношения к поэтам надо отойти от персональной оценки и раздачи медалей, а более глубоко обследовать современного писателя и смотреть на это не по некоторым корифеям литературы, а по литературе низовой работы, низовых тенденций.

Следующее — отойти от литературного белоручничества, где только напечатанный стишок является поэзией, а нужно знать, что недостаточно оформленный... ⟨*пропуск в стенограмме*⟩ является такой же поэтической работой, которую только академик-белоручка не называет поэзией.

И, наконец, что в вопросах литературной политики нам ближе с поэтами-комсомольцами, чем с напыщенными корифеями-конструктивистами или им подобным⟨и⟩ групочкам⟨и⟩ и школкам⟨и⟩... *(Аплодисменты.)* И последнее — это просьба к т. Дементьеву углубить свои литературные познания прочтением некоторых статей о социальном заказе. *(Аплодисменты.)*

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ОБСУЖДЕНИИ «БАНИ» В КЛУБЕ ПЕРВОЙ ОБРАЗЦОВОЙ ТИПОГРАФИИ

30 октября 1929 года

I

Я скажу несколько слов относительно выступавших здесь товарищей. Прежде всего должен сказать, что я никогда не считаю какую-нибудь вещь законченной, сделанной, что я, мол, «памятник себе воздвиг нерукотворный». Я твердо верю в творческие силы рабочего класса и прихожу к нему за помощью, чтобы этот нерукотворный памятник сделать рукотворным. Я всякие замечания принимаю к сведению и стараюсь ими воспользоваться.

Тов. Ляховец тут указал, что я осмеиваю трудности. Он ссылался в подтверждение этого на то, что вот Победоносиков диктует машинистке — раньше, мол, ездили в трамвае по пять копеек, а теперь — по десять копеек. Но я здесь осмеиваю не наши трудности, а осмеиваю бюрократический подход. Бюрократу все кажется хорошо, все нравится. А мы говорим: как бы так сделать, чтобы если раньше ездили за пять копеек, теперь ездить за четыре? Ведь наш десятикопеечный трамвайный тариф нами был принят тоже с точки зрения рабочей целесообразности. Я бичую бюрократов в этом

примере, как и во всей пьесе. Оптимистенко тоже образец бюрократа, его дополняет мадам Мезальянсова. Или вот еще пример,— этот персонаж в том отрывке, который я прочитал, выступает очень мало,— это Иван Иванович, который по всякому поводу звонит Сергею Никитичу, а если Сергей Никитич не согласен, то Никандру Федотовичу, а если Никандр Федотович не согласен, то тогда Семену Пирамидоновичу. Все эти типы вместе должны составить общую фигуру бюрократа.

Указывали на то, что Чудаков изобрел такую пустенькую вещь, как машина времени. Нет, товарищи, то, что мы нашу пятилетку выполняем в четыре года, — это и есть своего рода машина времени. В четыре года сделать пятилетку — это и есть задача времени. Как суметь себя и свое время сорганизовать так, чтоб пятилетку в четыре года сделать. Это — машина темпа социалистического строительства.

Далее говорили, что я дал своему изобретателю фамилию Чудаков. Я выступал на съезде изобретателей, и я знаю, что изобретатель действительно прежде всего чудаковатый человек. Я знаю изобретателей как людей, занятых своей идеей, которые надеются, что за них по организационному вопросу вступятся товарищи, и поэтому хотят заниматься своей работой, и часто им бюрократ в такой работе становится поперек дороги. Я не хотел его дурачком сделать.

Затем товарищ говорил о том, что концовка недостаточно слажена. Вот и Мейерхольд мне указал, что, может быть, фейерверк чрезвычайно простое разрешение дела — это внешняя красивость. Я подходил к этому вопросу так, чтобы и агитация была и завершение было фееричным. Я и думаю, что это очень интересно и в театре до сих пор не применялось. Я хочу, чтобы получилась и агитация — бюрократов подпустили, и под конец фейерверк запалили, так что в Большой театр ходить незачем, там прямо Сокольнический круг, а не театр. Вот мой подход. Но это не значит, товарищи, что я от больших проблем отгораживаюсь дешевыми эффектами. Я хочу, чтоб агитация была веселая, со звоном.

Я очень благодарен т. Коротееву, что он подбодрил меня. Если бы рабочим я был непонятен, я думаю, они не сидели бы здесь. А я вижу — сидят, и слушают, и смеются в нужном месте, где я написал, чтобы смеялись,— значит, понимают, а то чего же смеяться стали бы? И напрасно меня товарищи обвиняют в том, что я сюда пришел после двух выступлений в Политехническом музее. Может быть, товарищи думают, что я в Политехническом музее выступал перед теми, кто на один день из Соловков приехал? Там тоже сидели советские служащие, вузовцы, рабочие. У меня сто пятьдесят мест есть, которые я раздаю сам. Там тоже аудитория квалифицированная, мне нужно выслушать и их мнение, и поэтому напрасно думают, что я подлизываюсь. А я к хозяину в последнюю очередь прихожу. Если бы я пришел и просил — выслушайте меня, меня никто не хочет слушать,— тогда другое дело. Я не подхожу к вам бюрократически — отзвонил, и с колокольни долой. Я по-действительному хочу увидеть и услышать то, чего я не понимаю. Вы понимаете такие вещи, которых я не понимаю, и наоборот, те вещи, которые я знаю,— вы не знаете. Я очень благодарен аудитории за внимание и обещаю все свои вещи читать у вас.

II. Ответы на записки

Вопрос. Почему вы вашу пьесу называете драмой?

А это чтоб смешнее было, а второе — разве мало бюрократов, и разве это не драма нашего Союза?

Вопрос. Для кого вы пишете свое произведение,— рабочие вас не читают, потому что они вас не понимают, а интеллигенция вас ругает.

До меня такие записки не доходят. Откуда они знают, что меня не понимают, если не читают меня? Для меня было бы губительно, если бы сказали, что «они вас читают и говорят, что дрянь». Так что, товарищи, такие записки для меня большого значения не имеют. А что интеллигенция меня ругает — то ведь

интеллигенция есть ругательное слово, есть и рабочая интеллигенция.

Тут тов. Рогозинская выступала, говорила, что «Баня» лучше «Клопа». Для меня идеалов нет. Только после смерти вы будете говорить, какой замечательный поэт умер. Я хочу, чтоб я шаг за шагом вперед шел. Если бы мне сказали, что Маяковский очень хорошо пишет: в том году я написал замечательную вещь и в этом году такую же,— это было бы, по-моему, очень плохо. То, что «Баню» считаете лучше «Клопа», показывает, что я «Клопом» несколько поднял ваш вкус к драматическим вещам.

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ОБСУЖДЕНИИ «БАНИ» В КЛУБЕ «ПРОЛЕТАРИЙ»

4 декабря 1929 года

Товарищи, здесь поступали записки и товарищи выступали в прениях,— одни говорят так, что бюрократизм выведен, но нет типов, которые противостояли бы ему, не дано положительных типов. Это — первое. Это, может быть, действительно недостаток моей вещи, но это потому, что хочется дать, особенно в эпоху пятилетнего строительства, дать не только критикующую вещь, но и бодрый, восторженный отчет, как строит социализм рабочий класс. Но это недостаток не только этой вещи, но и всей моей работы. Товарищи говорят, что здесь не указано, как бороться с бюрократизмом. Но ведь это указывают партия и советская власть: железной метлой чистки — чистки партии и советского аппарата,— выметая из наших рядов всех, кто забюрократился, замошенничался и т. д.

Моя пьеса — не новая вещь. Партия и сама знает это. Моя вещь — один из железных прутьев в той самой железной метле, которой мы выметаем этот мусор. На большее я и не рассчитываю.

Меня страшно растрогало собрание, потому что оно очень внимательно и хорошо подошло к моей вещи. В прошлом собрании я был в более квалифицированной аудитории по своему профессиональному составу —

печатников: они постоянно имеют дело с книгами, и мне казалось, что сегодня я, может быть, попаду в среду, которая меня оттолкнет.

Я свое неверие десятки раз перекрещиваю внутри себя. Слово за слово, фраза за фразой, товарищи дали ценные указания и по-настоящему подходили к вещи. Мне остается только сказать, что я ободрен вашим к себе вниманием. Я вижу, что я дохожу действительно до самого рядового слушателя и читателя. Если я не смог дать то, что нужно в этой вещи, то сделаю в следующий раз. *(Аплодисменты.)*

Товарищи в последних записках просят прочитать одно стихотворение. Я это последнее стихотворение прочту. *(Аплодисменты. Читает.)*

Товарищи, я даю обещание аудитории прийти на специальный стихотворный вечер рабочих, а сейчас прочту еще одно стихотворение о предоставлении мне жилой площади, хотя у меня такой еще нет, но она мне очень нужна. *(Смех, аплодисменты. Читает.)*

ВЫСТУПЛЕНИЯ НА ПЛЕНУМЕ РЕФ

16 января 1930 года

Доклад

Товарищи, мой доклад — о театре. Мой доклад несколько странный, потому что я не был ни на одной пьесе, кроме «Выстрела» Безыменского, «Командарма» Сельвинского и представления собственного «Клопа». Я не читал ни одной пьесы, кроме Вишневского и отрывков из пьесы Либединского, и были некоторые попытки прочесть «Командарм». Вот <мои> практические сведения по театральному сезону этого года. Но это ничего не меняет, потому что разговор будет идти не о том, что сделано, а о наших тенденциях в области театра, которые при правильной рефовской установке должны быть каждому ясны. Это две основные рефовские установки: рефовец — это человек, принимающий активное участие в строительстве социализма на площади культуры, быта и отмененных в данном случае эстетических дисциплин, которые хотя еще остались, но идут уже на вымирание,— это первое. Второе — играющее не меньшую роль — это метод работы и метод построения этой культуры.

Вопрос об этом методе — не менее существенный вопрос, чем первый, и именно здесь разговоры идут не об общем методе исследования, каковым является марксизм, а именно о частичном методе, о сумме приемов, навыков, способов построения культурной революции и продвижения своих тенденций в массы. В разговоре об этом методе нужно помнить то примечание, которое сделал

т. Брик: под приемами мы не понимаем <*пропуск в стенограмме*>, но метод должен быть наш, нами изобретенный, впервые нами пробуемый. Именно в этом являются отличительные черты рефовца, и эти два момента остаются в силе при освещении любой области нашей культуры. Если мы с этой точки зрения подойдем к оценке театральных явлений, то, взяв в руки пьесу Безыменского «Выстрел», мы должны сказать, что по политическим задачам, по основному желанию принять участие в социалистическом строительстве — это вещь наша, но по методу использования засиженных грибоедовских приемов — это вещь противоположная нам, это вещь невозможная. В данном случае Безыменский ценен для нас. Скажем, у Крученых есть методы обработки материала, но совершенно нет политической, общественной установки, но он <это?> также не подходит нам. Мы можем говорить о политической борьбе, но только комбинация <верной политической установки с правильным методом обработки материала?> может создать настоящую рефовскую вещь. При разговоре об этих установках можно сделать много выводов, которые должны быть распространены не только на театр, но и на основную организационную структуру Рефа, которую мы должны разобрать и <о которой> спорить, на литературную линию Рефа и т. д.

Возьмем организационную линию. Мы не можем делать то, что делает РАПП, то есть кооперировать <копировать?> партийную организацию,— это уродливая форма проявления РАППа. Если определить, что такое Реф по своей структуре, то это вуз с практическим уклоном. Мы — люди, которые должны обязательно учиться, обязательно защитить ту или иную диссертацию и определять себя на работе. Не учащийся рефовец, не меняющий себя, не овладевающий новыми возможностями — вообще не существует, и для меня единственный способ работы в Рефе — это защищать тот или иной свой метод, тот или иной способ внедрения наших методов на театральном и литературном фронте.

Вчера т. Тюрин говорил о методе и пропаганде выборной кампании переходом из дома в дом с той или иной агиткой. Вот если бы т. Тюрин пришел и сказал: «Вот я применил свой метод в этой агитке», то мы бы ему сказали:

«Вы, товарищ,— рефовец». Но если бы сказал: «Я только сочувствующий вашим идеям», или «Я жду ваших директив», то здесь самостоятельной инициативы быть не может, и он уже не рефовец с нашей точки зрения. Сейчас в особенности остро стоит вопрос о рефовских кадрах. Основной упор Рефа во все время его существования — это поднятие своей квалификации как людей, прорабатывающих, овладевающих и распространяющих свой рефовский метод, ⟨который⟩ через тот или иной промежуток времени должен стать общим методом влияния и проведения тех или иных кампаний, тех или иных зрительных ⟨?⟩ возможностей в массы.

Теперь мы должны исходить из общей рефовской установки — раз, и, второе, из наличия театрального имущества, имеющегося в СССР. Здесь можно отметить следующую вещь. Если в прошлом году писали о кризисе репертуара и говорили, что отсутствуют пьесы, то в этом году написано много дряни. Мы видим запрещенных пять-шесть пьес, и нельзя не согласиться, в общем надо считать, что это «Первый кандидат», «Партбилет», «Наталья Тарпова» и др. — совершенно передельные ⟨?⟩ пьесы.

Я замечаю еще большее обострение борьбы между так называемым массовым театром, под которым я подразумеваю клубы и ТРАМ (я считаю ТРАМ одним из видов клубных театров), и профессиональным театром. Вот эти две системы театра, которые в той или иной комбинации должны быть нами просмотрены, приняты или отвергнуты.

Переходя к первой группе театра — профессиональный театр,— я считаю, что наша система ⟨?⟩ должна быть полной борьбой с этим театром. Реалистический театр с трудом натаскивает революционные пьесы. «Блокада» по своему приему и методу является старым, психологическим методом бытовизма, который давным-давно по остальным отраслям отвергнут. Единственное исключение можно сделать для Театра Мейерхольда — Мейерхольда до его постановок «Ревизор» и «Лес» можно оставить как учебную часть для будущего времени. Даже работа над «Командармом». Неприемлемый ⟨?⟩ революционный спектакль, причем нужно рассматривать его систему методов, именно работ⟨у⟩ использования

своего материала <?>, который попадает в театр как агитационная пьеса, как революционный материал, а не эстетический. Здесь сделана попытка, поскольку это допустимо в театральных условиях, базироваться на факте. Эта пьеса поставлена в монтаже театрального действия, точных телеграмм и диаграмм, каких-то кусков хроникальной фильмы и т. д., а затем по существу своему идет к массовому действию, т. е. он <режиссер> рассматривает актера как человека, показывающего свои достижения <больше> в системе гимнастических упражнений, чем в системе каких-нибудь переживаний.

Театр, начавший с работы на материале близком нам, ввиду перехода на профессиональные рельсы, гибнет и сходит на нет и становится отрицательным театром— это Театр Пролеткульта, который перешел в какое-то отделение Театра Революции.

На противоположной стороне стоят массовые театры— клубные театры, «Синяя блуза» и сейчас трамовское движение. Прежде всего именно по этой линии мы должны вести всю свою работу. Мы должны разрушить колоссальную <?>, вредную, неправильную номенклатуру. Даже «Синяя блуза» — театр малых форм — заранее хочет эвакуироваться <?>. Если обратим внимание на трамовскую работу, то увидим, что есть попытки со стороны его <ТРАМа> сблизиться с профессиональным театром, что совершенно вредно и неправильно, потому что по своим методам это более культурный и единственный близкий нам театр. Мы должны всяческим образом стараться, чтобы он не переходил в театр зрелищ, а оставался бы театром агитации и воздействия. Основной принцип — это чтобы зритель уносил идею на дом, это основной подход.

Что же нам делать, какой из этого для себя сделать вывод? Мне кажется,— принять участие в той или иной клубной работе. Нам нужно идти по линии коренной ломки, используя опыт ТРАМа. Если бы Реф предложил форму его работы, по-трамовски написать и сделать вещь самую клубную и довести до клуба — это программа-максимум, за которую Реф должен взяться в порядке работы. Я с удовольствием дал бы основную идею, мы бы сделали эту работу вместе, и была бы готова пьеса

крупного <клубного?> порядка. Прежде всего нужно самостоятельно находить метод создания массовой вещи клубного и трамовского порядка. <*Далее в стенограмме неясная запись.*> Если мы будем идти с голой идеей, то мы в результате упремся в голое делячество,— ведь вышло же так с работой Третьякова, исходя из правильного положения, что нужно давать факт, не забывая, что самая постановка вопроса об этом факте является революционным методом.

Особенно правильно подчеркнул Брик: «Не только не безразличен метод, но он равнозначащий с первой нашей основной установкой, потому что по желанию и по возможности строить социализм и строить культуру мы ничем не отличаемся и не должны отличаться от всей остальной работы. О нас будут говорить не по первому пункту, а именно по сумме тех методов, которыми мы проводим новую культуру в массы». Здесь еще нужно сговориться об одном: я думаю, что т. Брик и т. Катанян думали, что мы, рефовцы, ни в коем случае не являемся и не хотим быть единственной непогрешимой революционной организацией в области культуры. Мы являемся одной из организаций на социалистическом секторе наших культурных боев, где у нас имеется союзник РАПП. Это единственный союзник, и мы говорим: «Вы, правильно собирая людей, не умеете дать им метода и преподаете им старые, истасканные методы». В Рефе намечается борьба с конструктивистами, которые говорят, что сумма выражений через стихи — это есть великолепное социалистическое дело. Такие группировки, как конструктивисты, должны получить самый максимальный отпор со стороны Рефа, потому что это политически вредная организация, только притворяющаяся революционной организацией.

Мы сейчас имеем профессиональные театры, которые пытаются самым слабым образом подтянуться к советской тематике, и с этим театром <этими театрами> мы должны бороться, делая исключение для новаторского Театра Мейерхольда. По второй линии мы должны внедриться в массовый театр, поддерживая трамовскую работу не <с> помощью переделывания чужих вещей, а в попытке самостоятельного создания клубной пьесы.

Вопрос об изобретательности очень важный, и, затрагивая его, придется сказать несколько слов о формализме. Мы, например, боремся с формалистами, но нельзя сказать, что мы боремся с их достижениями. Формальная школа — это школа исследования техники того или иного произведения. Могут быть исключительно разговоры специалистов, которые говорят о технологии; это нужно связать с огромным марксистским методом, но сам по себе метод <исследования техники художественных произведений?> остается до сегодняшнего дня неопороченным.

Так что все отдельные взгляды наши на те или иные отдельные мероприятия в области театра и других дисциплин складываются из двух основных моментов: и участие рефовца в социалистическом строительстве и делать революционным методом революцию культуры.

Заключительное слово

Во-первых, о клубном театре. В каждом клубе имеется своя группа, которая собственными силами ставит свою собственную клубную пьесу. В Ленинграде имеется десять театров, мы видим, что центральные театры пустуют, они теряют своего зрителя. Клубный театр в нашем представлении это халтура, выродившаяся из местных любительских театров, которые нужно пополнить массовым материалом. Возьмем «Синюю блузу», она в начале своей работы нашла правильный путь, но затем она перешла на профессиональный театр и поэтому потерпела крах. Я считаю, что Реф должен обратить внимание на все участки нашей культурной работы. Например, если бы предложили Родченко собрать фотографический материал, собрать материал монтажного порядка и в порядке обучения нас и поднятия квалификации спорить на материале. То же самое по отношению к клубной пьесе,— мы не должны откладывать, а должны написать, для этого нужно пойти и обосноваться на каком-нибудь предприятии и связаться с ним. Вот эти самые методы культурной работы, являющиеся очень часто общими методами изучения во всем объеме нашей культуры, их мы должны во что бы то ни стало разрешить.

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА КОНФЕРЕНЦИИ МАПП

8 февраля 1930 года

Товарищи, я заранее знаю, что все те вопросы поэзии, о которых мне хотелось говорить, не уместятся в тот краткий срок, который я имею. Я надеюсь посвятить специальное время для специального разговора с товарищами по вопросу о поэзии, а сегодня выскажу только некоторые отдельные замечания.

Нужно сказать, что то, что говорил т. Селивановский, в большинстве случаев состоит из весьма спорных положений, но есть и положения бесспорные, только они неверны. *(Аплодисменты.)* В чем же дело? Прежде всего, говоря о пролетарской литературе и пролетарской поэзии, нельзя не найти заранее специфических особенностей этой пролетарской поэзии, не определить заранее понятие этой пролетарской поэзии, чтобы потом, имея эти основные установки, уже с этой точки зрения критиковать остальные частности. У т. Селивановского нет основных установок. У него есть только правильно или неправильно разбросанные части. Вчера т. Горбов, говоря о сущности прозы, о сущности художественных произведений, сказал, что нет контрреволюционных произведений, потому что каждое наследие можно использовать, так как оно состоит из двух моментов: из объекта и отношения субъекта к объекту. Но есть такие поэтические произведения, где и субъект — дрянь и объект — сволочь. Ведь у нас не может быть только обследовательско-

го подхода, у нас должен быть классово-ведущий подход. Если взять стихотворение Брюсова «Мы натешимся с козой», то тут объект — коза, субъект — декадентский студент, а в общем — дрянь. Или если, например, субъект — буржуй, а объект — пролетарий, и если буржуй бьет пролетария, то это значит — плохое произведение, а если, наоборот, пролетарий бьет буржуя, то это значит — хорошее произведение.

Тов. Селивановский делает одну ошибку, когда говорит о субъекте, о выражении себя через литературу. Я считаю правильной для нас такую постановку, что мы определяем отношение субъекта к другим субъектам и к объекту как стремление изменить, то есть мы имеем в виду направленность и целевую установку данного произведения. С этой точки зрения мы можем одному поэту простить те или иные его промахи, а у другого поэта, несмотря на поэтическую нагрузку и оснащенность его вещей, те или иные поэтические приемы, весьма действующие на наши чувства, считать неправильными, неверными.

Вот почему я с острой внимательностью подхожу к произведению того или иного пролетарского писателя: нужно находить те черты, которые отличают его произведение как пролетарское от остальных, и, наоборот, снимать ту шелуху, которая явилась только кудреватым наследием прошлой поэзии и литературы. Из-за отсутствия этой центральной установки и применения ее к практическому анализу сегодняшней поэзии у т. Селивановского есть масса сбивчивых положений.

Переходя к конструктивизму, он говорит и правильно намекает (эта часть, очевидно, у него совпадает со статьей в «Молодой гвардии») о людях странных профессий, что поэзия этих людей странной профессии рассматривает действительность не так, как нужно, а отвлеченно. Ведь там может быть и нужный нам и вредный субъект. Коренная ошибка конструктивизма состоит в том, что он вместо индустриализма преподносит индустряловщину, что он берет технику вне классовой установки. Если люди сделали такую основную ошибку, продиктованную их существом, можем ли мы их произведения по тем или иным чувствам, эмоциям, которые они вызывают у нас, квали-

фицировать как нужные, необходимые и достойные произведения? Я утверждаю, что нет, потому что основа их поэзии исходит из того, что по самому существу этой технической интеллигенции присуще.

Они забыли о том, что кроме революции есть класс, ведущий эту революцию. Они пользуются сферой уже использованных образов, они повторяют ошибку футуристов — голое преклонение перед техникой, они повторяют ее и в области поэзии. Для пролетарской поэзии это неприемлемо, потому что это есть закурчавливание волосиков на старой, облысевшей голове старой поэзии. Я думаю, что в дальнейшем, когда мне придется разговаривать по этому вопросу и проанализировать все способы воздействия конструктивистов на массы, я покажу, что это самое вредное из всех течений в применении к учебе, какое можно себе представить.

Тут товарищи перечисляли некоторых поэтов,— я не могу их прочесть всех, но я взял двух — четырех. Есть, например, здесь Борис Соловьев. Он пишет: «И долго носился я с первой строкой, как с Евой носился создатель...» Во-первых, это библейская чушь, а во-вторых, создатель не носился с Евой,— он сделал просто: взял ребро и сделал Еву. Что это значит? Это — пользование старым негодным поэтическим арсеналом, негодным на всех этапах нашей работы. Взять дальше, скажем, этого самого Анатолия Кудрейко. Я не знаю, у какого еще конструктивиста могли бы быть мыслимы эти строчки:

В ночи скрипит сухая ель,
И вот (уж сколько лет!)
Как вторит мне виолончель,
Тромбон и флажолет.

Это — пастушески-пасторальная оснастка поэтического произведения. (Вера Инбер: *«А мы тут при чем?»*) Я сначала беру за хвост, а потом выволакиваю остальное. Флажолет — это в нашем употреблении не музыкальный инструмент,— это способ игры на скрипке, и смешивать его с разного рода музыкальными инструментами нельзя. Есть в словаре и другое определение этого слова: «Особый вид флейты». Объяснить это нечем, кроме того, что эта поэзия идет не по линии создания

новой пролетарской поэзии, а по линии декаданса, старой упадочнической поэзии. У любого дальнейшего поэта, какого угодно, можно найти такие строки — возьмем стихи Гусева:

Мой дед,— не знали вы его?—
Он был нездешних мест.
Теперь за тихою травой
Стоит горбатый крест.

Это такой грошовый романтизм, давно выкинутый из арсенала революционной поэзии, что смешно им орудовать.

Тут все ассоциации, какие есть у человека, идущего от редакции до вуза и обратно.

Броневик воспринимается им как бегущее существо, которому безразлично куда слоняться. Это—отсутствие устремленности в литературе, классовой направленности, отсутствие подхода к поэзии как к орудию борьбы,— оно характерно для конструктивизма и не может быть иным и по своему существу, так как эта группа была враждебна не только в литературе, но у нее есть элементы и классовой враждебности. Это не относится ко всем конструктивистам, не деквалифицирует отдельных конструктивистов, не закрывает им выхода на пролетарскую дорогу, но это показывает, что нужно менять классовое нутро, а не классовую шкуру, как говорил вчера Агапов. *(Аплодисменты.)* Вот единственно честный способ объединения пролетарских сил в области пролетарской литературы.

Я остановлюсь <остановился?> на отдельных вещах конструктивистов второго призыва, чтобы не останавливаться на остальных вещах. Обидно, что наши поэтические так называемые склоки люди воспринимают как развлечения, вошедшие в систему литературной конкуренции.

Я демонстрировал одно стихотворение Зелинскому, и он сказал, что у него шерсть поднялась на спине от этого стихотворения. Я хочу указать, что наша работа — работа практического органа советской поэзии на потребу сегодняшнего дня — вынуждается не низким уровнем нашей квалификации, а тем, что мы умеем пустить ее на самое нужное дело — на дело классовой борьбы пролетариата. Сейчас идет жестокая борьба старых эстетов

с дворянскими установками против тех или иных отрядов пролетарской поэзии. Должна быть инженерная литература, инженерная поэзия, и производными от нее должны быть произведения для повседневной газетной работы. Но ставить всю газетную работу под знаком «стишки, профсоюзишки» и т. д.— это совершеннейшее безобразие.

С завода пришел один рабочий и сказал: «Нам нужно написать стихи по поводу борьбы с потерями». Этот рабочий явился в «Красную новь», и красноновисты ему сказали: «Дайте нам материал, а мы уже напишем, то есть когда вы уже закончите свое дело, тогда мы напишем». Поэтому дайте, товарищи, по рукам тем, кто будет приравнивать газетную работу к халтурной работе.

Еще несколько последних замечаний по поводу кризиса поэзии. Сейчас, по-моему, не кризис, а расцвет поэзии по количеству сил, устремленных на этот вид литературного оружия. Например, театральная работа: «Выстрел», полемика с ТРАМом, полемика комсомольских бригад, работа Сельвинского «Командарм 2». То, что литературная молодежь идет по линии поэтической работы, — все это указывает, что у нас налицо подъем. Тем бóльшая ответственность лежит на нас — овладеть этим подъемом и пустить его по нужному руслу. Меня очень удивил судебный приговор Селивановского по поводу того, что за текущий отчетный год конструктивисты положили на обе лопатки Леф.

Первое замечание: не объединяйте Реф и Леф. Леф — это эстетическая группа, которая приняла нашу борьбу как факт, как таковой, и сделала из революционной литературы замкнутое в себе новое эстетическое предприятие. Реф — это переход работы наших писателей на коммунистическую направленность, то есть это та дорога, которая ведет по пути в РАПП. И если я вошел в РАПП, то только потому, что вся предыдущая работа меня к этому делу привела.

Я, товарищи, вхожу в РАПП, как в место, которое дает возможность переключить зарядку на работу в организации массового порядка. Вызовите нас на соревнование с конструктивистами на любой завод, на любую фабрику, и мы посмотрим, у кого лопатки окажутся в пыли.

Путь массовой работы влечет за собою изменение всех методов нашей поэтической работы.

Заканчивая свое небольшое слово, я говорю: ни в коем случае не следует считать сказанного сегодня выражением всей системы моих поэтических взглядов, которые должны меняться и на которые мой вход в РАПП должен также наложить известный — и даже очень большой — отпечаток.

Затем я считаю, что в системе критики и обоснования пролетарской поэзии доклад т. Селивановского может быть признан только дискуссионным докладом. Есть вещи бесспорные, для нас неприемлемые, и к этим вопросам нам придется еще вернуться в дальнейшем. *(Аплодисменты.)*

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ОБЩЕМОСКОВСКОМ СОБРАНИИ ЧИТАТЕЛЕЙ «КОМСОМОЛЬСКОЙ ПРАВДЫ»

21 февраля 1930 года

Товарищи, я сознательно выступаю не в концертном отделении вечера «Комсомольской правды», а после вступительного слова т. Троицкого. Дело в том, что концертное отделение обязательно связано с игривостью в голосе, с красивыми манерами, с отставлением ножки в балетных па и т. д. Пора, товарищи, нам переключить уважение к литературе из эстетического отношения в общественное, в социальное, в политическое отношение. *(Аплодисменты.)* Пора, товарищи, сделать нам литературу из голосовых упражнений действительным оружием нашей повседневной, огромной и в мелочах и в больших проблемах <жизни>.

Вот здесь т. Троицкий говорил о важнейших задачах «Комсомольской правды», о проведении промфинплана, об участии бригад в деле строительства социализма и т. д. Поэтов сегодня назначено шесть штук, а кроме Молчанова никто не пришел. Остальные сидят и ждут, когда наступит момент выявления своих собственных лирических переживаний.

Сейчас в сравнении с прошлыми годами, с прошлыми месяцами и неделями перед комсомолом стали десятки новых проблем. Ну, скажем, двадцать пять тысяч пролетариев на фронте нашего колхозного строительства —

первая проблема; другая проблема—от ударных бригад к ударным цехам, от цехов к ударным заводам.

Следующая проблема — солидарность международного пролетариата возрастает. Мы знаем речи чехословацких депутатов; мы знаем сегодня речь депутата в польском сейме, который открыто говорит, что фашистское правительство, заключая договор с германским правительством, подготовляет интервенцию против Советского Союза, и т. д., и т. д.

Мы знаем десятки жгучих и важных проблем сегодняшнего дня. А где поэт? Куда, к чортовой матери, эти поэты запропастились? Их нет ни в одной газете, и в том числе и в «Комсомольской правде». Мы должны сказать, что наша литература углубилась в голое эстетство. В поисках самовыражения, лирической сущности своей собственной души литератор оторвался от самого главного: быть активным бойцом, активным работником на фронте нашего социалистического строительства. *(Аплодисменты.)* Я очень рад, что комсомольская аудитория, к которой я обращаюсь все время с начала революции, к которой я обращался и раньше, когда говорил о молодых кадрах в любой отрасли культурной работы, я очень рад, что комсомольское собрание меня поддерживает. Взгляды редакции «Комсомольской правды» на этот вопрос от моих взглядов не отличаются. Прав т. Троицкий, когда говорит, что комсомольцы должны стать активными участниками и работниками «Комсомольской правды». Что значит стать активным участником в «Комсомольской правде»? Это перво-наперво вынуть перо и уметь им так или иначе выводить буквы, уметь писать.

Я утверждаю категорически, что это самое оружие у нас вытащено из рук или направляется неправильно, неверными руками. Если товарищи политически в литературной странице «Комсомольской правды» вели правильную борьбу против так называемых конструктивистов, которые являются, как я сказал на конференции РАПП, не индустриалистами, т. е. пролетариями, старающимися в порядке проведения пятилетнего плана, в порядке осуществления социализма расширить индустриализацию Советской страны, а они являются индустряловцами, они хотят провести индустриализацию, как устряловцы,—

то все же в этих страницах много недостатков. Она <«Комсомольская правда»> правильно вела борьбу против тех, кто говорит: безразлично, какая техника окажется в наших руках, чорт с ней, с классовой борьбой. Правильно т. Троицкий говорит о решительной борьбе против этой группы. Права «Комсомольская правда», когда она ведет борьбу против этих поэтов, и права, когда хочет в ближайшее время развернуть борьбу против омещанивания, загнивания бывших пролетарских поэтов, которые сегодня становятся трубадурами, а иногда и трубодураками современного мещанства.

Сейчас, в эпоху обострения классовой борьбы, когда мы выкорчевываем последние корни капитализма и кулачества в нашей стране, когда требуется самое ясное понимание классовых задач комсомолом на всех фронтах, в частности в области литературы, мы не можем отступить назад и не быть водителями современной фаланги общественности, современного войска литературы. Я употребил слово «фаланга» и подумал: чорт его знает, что такое фаланга. Я беру сегодняшний номер журнала «Пятидневка», там написано: «Коммунисты — в железную фалангу». Ну, а кто знает, что такое фаланга? Она существовала только в греческой истории. Вот коммунисты в этой фразе — понятно. А фаланга — может быть, это ядовитое животное. Почему не сказать: коммунисты — в железные ряды.

Сегодня я видел карикатуру: бюрократ из рога изобилия кидает бумажки на стол другого бюрократа. Кому из современных читателей этот чортовый рог изобилия понятен? Это — графическое изображение из греческой мифологии, а сейчас это — труба от громкоговорителя радио. Комсомолец смотрит и думает: чего он из радиотрубы кидает? Вот как отнесется к этой карикатуре всякий, кто посмотрит на нее открытыми глазами.

Мы знаем, что литературная работа, показ эстетики являются надстроечным вопросом над основными вопросами построения экономической жизни Советского Союза. Мы знаем, что сейчас, на тринадцатом году существования Советской республики, эти вопросы должны быть поставлены.

И вот со всей ответственностью писателя, который старается поставить свое перо при любых условиях на службу социалистического строительства, я вам говорю, что те переживания и разглагольствования лирического порядка, которые проводятся так называемыми нашими поэтами через так называемые наши страницы на девяносто процентов в наших условиях,— это старый, прожитый день нашей литературы.

Сейчас развернулось колоссальное движение ТРАМа. Я выступал месяц назад на Колпинском заводе, за тридцать верст от Ленинграда. Вы представьте себе положение писателя, который изъездил огромные центры бывшей России, теперь Советской республики, был в Харькове, Киеве, Минске, Саратове. Но кто мог предполагать существование какого-то Колпина,— Колпина, где сколько-то тысяч жителей?!

И вот в зале, который больше зала Московского комитета, собираются восемьсот — девятьсот колпинских рабочих, которые вооружены по последнему слову литературной техники и литературных знаний. Они задают такие вопросы после чтения писателя и поэта, какие, я предполагаю, в любой культурной аудитории любой Европы могут быть заданы. Это показывает страшный рост и расширение сектора возможностей наших литературных произведений. Я разговаривал с трамовцем, девятнадцатилетним парнишкой. Он мне рассказывал схемы своей драмы, перед которой я развесил уши. Я двенадцать лет пишу и занимаюсь театральной работой, я — драмщик и человек, знающий это дело, и развесил уши. До того мне понравилось. Он говорит: вот у наших комсомольцев часто скука бывает. Смотришь, парень опустил ресницы на карие глаза и загрустил. Девушка у станка загрустила... и вдруг рука попадает в штамповальный станок. Я хочу в своей драме-пьесе определить, как сходит с человека скука и как она драматически разрешается.

И такая замечательная проблема исходит из гущи нашего рабочего комсомольского молодняка. Она показалась мне более существенной и важной, чем любое исследование старых писателей. Почему в литературе нашей нет ничего подобного? Почему мы имеем семь-

восемь профессиональных нытиков, профессиональных комсомольских плакальщиков, которые пишут изо дня в день в газете, а не имеем полного сращивания с нашей производственной темой?

Я заявляю сегодня и проведу это в жизнь: я пойду в ближайшие дни на большое предприятие Москвы, соберу ребят, которые занимаются корявым писанием, переделыванием фактов в рифмы, <но> не занимаются насущной жизнью на заводе, и постараюсь сделать такую же работу, как ТРАМ,— создать поэму «Электрозавод». Не только поэму Маяковского, как есть, а передав мысли и чаяния лучшей части, авангардной части этого завода. *(Аплодисменты.)*

Почему, товарищи, эти важнейшие вопросы сегодняшней литературы ни в какой степени не разрешаются «Комсомольской правдой»?

Выступаю я после т. Троицкого, не в разлад с ним, а в дополнение, я требую от этого собрания и всей комсомольской массы активной поддержки тех, кто борется за настоящую поэзию, за становление сегодняшнего писателя активным участником социалистического строительства. *(Бурные аплодисменты.)*

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ВЫЕЗДНОМ ЗАСЕДАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКОГО СОВЕТА ЦЕНТРАЛЬНОГО УПРАВЛЕНИЯ ГОСЦИРКАМИ

28 февраля 1930 года

Товарищи! Сегодня ХПС ЦУГЦа вместе со мной хочет вас ознакомить как с методами своей работы, так и со сценарием предполагающейся постановки меломимы «Москва горит», написанным мною. Нам надо ввязать ваш культактив в работу как ХПС ЦУГЦа, так и советского писателя.

Само по себе искусство цирка — самое распространенное и самое любимое пролетариатом — но в какой мере это искусство отображало и отображает наш сегодняшний день? Да ни в какой!

Предлагаемая вам сегодня моя меломима «Москва горит» представляет из себя такой опыт, когда историко-революционная меломима-хроника будет пытаться в апофеозе показать сегодняшний день. Я не изображаю Красную Пресню,— я даю общее представление о 1905 годе. Я хочу показать, как рабочий класс пришел через генеральную репетицию к сегодняшнему дню.

Это дружеская проба установки контакта между писателем, ХПС ЦУГЦа и вами, рабочим активом. *(Аплодисменты.)*

П р е д с е д а т е л ь предлагает задавать вопросы докладчику.

В о п р о с. Я боюсь, что всего того, что нам обещает показать т. Маяковский,— цирк не сумеет показать.

Все это очень похоже на пятый год.

Да, конечно, режиссером приглашен т. Радлов и художником т. Ходасевич — специалисты по постановке массовых зрелищ.

В о п р о с. По-моему, циркового манежа для этого зрелища будет мало. Хорошо бы это показать на большом стадионе — вроде «Динамо». 1905 год автор отобразил очень хорошо, но там, где он переходит к семнадцатому году и дальше,— есть какая-то недоделанность. Чувствуется, что он поторопился и конец как-то скомкал. Кроме того, чувствуется во всем тексте какая-то доля подражания и заимствования из пролетарских писателей вроде Демьяна Бедного, Ваграмова и т. д.

Да, конечно, я кое-чем пользовался, главным образом материалами 1905 года. Это сознательный литературно-исторический монтаж. Считаю необходимым провести общий просмотр одной из репетиций — поближе к постановке.

Цирк сегодня начинает уходить от голого трюка, стараясь цирковые номера подавать в какой-то мере в социальном разрезе, например, вода у нас не просто вода, а выполняет служебную роль — смывая ложи, заборы. Лошади то же самое. Мы для того и приехали — чтоб, объяснив вам все это, получить от вас указания и ваше мнение.

В о п р о с. Как будет построена пирамида? Какой орел будет летать по цирку?

Ответ дают тов. Иванов, Судьбинин и Маяковский.

В о п р о с. Вот жалко, что автор не дает массовых расстрелов, имевших место и у нас на Трехгорке и на фабрике Шмидта.

Я нарочно не даю расстрелов, имевших место здесь,— я даю символы выпоротой и расстрелянной России.

В о п р о с. Много декораций — мало живых людей — мало истории. Хорош Керенский как историческое лицо. Надо было бы дать также и положительных лиц.

Ваше утверждение никуда не годится, товарищ. Оно неправильно и ненужно. Я нарочно показывал белых «героев» и красную массу. Фактов в пятом годе много — но каждому надо дать и много места в меломиме — я же должен уложиться в один час сорок минут.

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ЗАСЕДАНИИ ИСПОЛБЮРО ФЕДЕРАЦИИ ОБЪЕДИНЕНИЙ СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

7 марта 1930 года

Товарищи, я хочу сказать о ⟨некоторых⟩ сторонах нашего вопроса. Первое — это тусклость работы нашей Федерации. Она действительно тускла, непопулярна. Мы неоднократно говорили, что она не ограничивается хозяйственными делами. Второе — о значении этой самой работы. Здесь говорилось о трех формах: газета, клуб, издательство. Когда Богданов говорит о задачах, которые стоят перед писателями, можно подумать, что мы собрались рассматривать писателя как ⟨обособленную?⟩ единицу. У нас нет задач, которые ⟨не⟩ существуют у всего Советского Союза, у политической партии. Мы должны работать под руководством коммунистических пролетарских кругов, всяческим образом должны связываться с массами. Работа этих трех разделов должна быть не случайна. Должны быть найдены общие функции Федерации. Но как это сделать? Я считаю, что первое же заседание исполбюро нам нужно перенести на предприятие. Одна из форм массовой работы — это выезды на предприятия, фабрики и заводы. Затем — установление взаимоотношений с читательскими и писательскими массами.

Почему мы не устроили рабфака искусств, почему мы не устроили вечерних занятий? Нам нужно найти формы

по линии массовой работы. Отлична форма выезда на предприятия, привлечения к нам для совместного обсуждения предприятий или рабочих организаций. Для работы с писательским молодняком нам нужно <изжить> кружковщину и свои силы каким-то образом сконцентрировать. Мы должны для этого использовать литературный институт. У нас масса бытовых и писательских вопросов.

Вопрос о кадрах — это вопрос назревший. Мы провели партийную, советскую чистку, и, поскольку мы должны отвечать за наличие состава нашей организации, мы должны проверить наши кадры. Если аппарат станет более гибким и подвижным, мы приобретем право называться действительными писателями. Для того чтобы провести успешнее эту задачу, необходимо связаться с массой, с той массой, которая является производителем и потребителем. Всяческим образом избегать головотяпства. Вопрос о существовании Федерации, это вопрос — будем ли мы полезны для массы, сможем ли мы из этой массы достать для себя нужные силы.

ВЫСТУПЛЕНИЕ
В ДОМЕ КОМСОМОЛА КРАСНОЙ ПРЕСНИ
НА ВЕЧЕРЕ, ПОСВЯЩЕННОМ
ДВАДЦАТИЛЕТИЮ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

25 марта 1930 года

Товарищ председатель очень пышно охарактеризовал, что я буду делать доклад, да еще о своем творчестве. Я и доклада делать не буду и не знаю, можно ли назвать так высокопарно творчеством то, что я сделал. Не в этом совершенно дело, товарищи. Двадцать лет — это очень легко юбилей отпраздновать, собрать книжки, избрать здесь бородатый президиум, пяти — десяти людям сказать о своих заслугах, попросить хороших знакомых, чтобы они больше не ругались в газетах и написали сочувствующие статьи, и, глядишь, что-нибудь навернется с этого дела. То ли признают тебя заслуженным, то ли еще какая-нибудь, может быть, даже более интересная для писательского сердца вещь. Дело не в этом, товарищи, а в том, что старый чтец, старый слушатель, который был в салонах (преимущественно барышни слушали да молодые люди), этот чтец раз навсегда умер, и только рабочая аудитория, только пролетарско-крестьянские массы, те, что сейчас строят новую жизнь нашу, те, кто строит социализм и хочет распространить его на весь мир, только они должны стать действительными чтецами, и поэтом этих людей должен быть я.

Тут две трудности. Очень легко написать стихи такие, чтобы вас не раздражать: «Марш, марш вперед, рабочий народ!» «Товарищ комсомол, построй огромный мол!» «Красное знамя, раздувай пламя» и прочие вещи. Это очень понравится и на другой день забудется. Всю свою жизнь я работал не над тем, чтобы красивые вещицы делать и ласкать человеческое ухо, а как-то у меня все устраивалось так, что я неприятности всем доставлял. Основная работа — это ругня, издевательство над тем, что мне кажется неправильным, с чем надо бороться. И двадцать лет моей литературной работы — это, главным образом, выражаясь просто, такой литературный мордобой, не в буквальном смысле слова, а в самом хорошем! — то есть каждую минуту приходилось отстаивать те или иные революционные литературные позиции, бороться за них и бороться с той косностью, которая встречается в нашей тринадцатилетней республике.

Я помню, двадцать лет тому назад мы поднимали разговор о новой красоте. Мы говорили, что мраморная красота музеев, все эти Венеры Милосские с обрубленными руками, вся эта классическая греческая красота не может удовлетворить те миллионы, которые входят в шумящем городе в новую жизнь и в будущем вступят на путь революции. Вот сегодня председатель собрания т. Кольцова во время доклада предложила мне конфетку, и там написано «Моссельпром», а сверху та же самая Венера. Значит, против чего ты борешься и боролся двадцать лет, оно уже сегодня входит в жизнь. Вот эта самая искривленная старая красота даже через конфетную бумажку распространяется у нас в массах, опять отравляя наш мозг и отравляя наше понятие об искусстве.

Мне вот тут дали записку: «Тов. Маяковский, сделай упор в своем докладе не на комментарий к своим стихотворениям, а на непосредственное чтение их». Я сегодня пришел к вам совершенно больной, я не знаю, что делается с моим горлом, может быть, мне придется надолго перестать читать. Может быть, сегодня один из последних вечеров, но все-таки я думаю, что было бы правильнее прочесть несколько вещей для товарищей, которые их не слышали.

Очень трудно вести ту работу, которую хочу вести я. Работу сближения рабочей аудитории с большой поэзией,

с поэзией, сделанной по-настоящему, без халтуры и без сознательного принижения ее значения.

Здесь две трудности. Одна трудность такого характера, что и поэты зачастую пишут так, что их не поймешь. Я вот привожу всегда пример и люблю его приводить. Я был на юге и читал стихотворение в газете. Целиком я его не запомнил, только лишь одну строфу:

> В стране советской полуденной,
> Среди степей и ковылей,
> Семен Миха́йлович Буденный
> Скакал на сером кобылé.

Я очень уважаю Семена Михайловича и кобылу его, пусть его на ней скачет, и пусть она невредимым выносит его из боев. Я не удивляюсь, отчего кобыла приведена в мужском роде, так как это тоже после профессора Воронова операция мыслимая, но если по кобыле не по месту ударение сделать, то кобыла занесет, пожалуй, туда, откуда и Семен Михайлович не выберется. Таким образом, стихотворение, которое рассчитывали сделать героическим, на самом деле звучит юмористически, то есть благодаря неумелости автора, благодаря ⟨отсутствию⟩ отточенности в его пере, вместо того чтобы эффект получился ударный, за Буденного, получилось смешно. Люди сидят и везде смеются над этим стихотворением. А это бывает очень часто, даже с нашими очень прославленными поэтами.

Вначале на выставке мне часто говорили, что я часто ругаю Жарова. Я приведу одну строчку из его стихотворения: «От горящей домны революции отошел великий кочегар». А на самом деле какие кочегары при домнах бывают? Не бывает их. И если отошел кочегар от домны, то нечего ему там вообще было делать. То, что поэт хотел сделать настоящим революционным образом, по существу стало ничего не значащей, пустой фразой. Значит, товарищи, с одной стороны, зачастую писатели пишут так, что или непонятно массе, или, если и понятно, то получается глупость.

Значит, нужно сделать ⟨так⟩, чтобы, не уменьшая серьезности своих вещей, сделать стихотворения нужными массе, то есть когда стихотворение возьмут, положат на



В. Маяковский на выставке «20 лет работы Маяковского».
Фото. 1930 г.

руку и прочтут его пять раз, ⟨и⟩ скажут — хотя было и трудно понять, но понявши, мы обогатили свой мозг, свое воображение, еще больше отточили свою волю к борьбе за коммунизм, в борьбе за социализм.

Второе. Зачастую наша аудитория бывает очень средней грамотности. Опять-таки мой излюбленный пример. Вот т. Шафир еще в 1923 году выпустил книжку о том, что понимает крестьянин Воронежской губернии. Как раз была сельскохозяйственная выставка, и везде говорили, что построен такой-то павильон, и вот он опрашивал крестьян, кто понимает слово «павильон». Оказалось, что никто не понимает. Наконец один поднял руку, говорит: «Я понимаю». Это, говорит, главный, который всеми повелевает,— это и есть «павильон».

Вот две основные трудности. Привычка писателя сегодняшнего дня писать тем языком, который выдуман интеллигенцией, который был разъединен от языка улицы, от языка масс, и назывался литературным языком. Тем, который замыкался узким кругом салонов и интересами салонов,— о любви, о драмах на каком-нибудь балу и т. д. и т. д. С другой стороны, все еще низкий культурный уровень, который ежедневно поднимается ⟨у⟩ дорвавшегося до культуры после Октябрьской революции рабочего класса, который быстро поднимается, но все же во многом еще стоит на низком уровне. Это отчасти мешает поэту общаться с такого рода читателями. Поэт часто не находит отклика благодаря тому, что такой человек не знает, о чем идет разговор. Значит, вот эти две линии — трудность понимания и ⟨трудность⟩ писания так, чтобы было понятно, не снижая темы,— тем языком, на котором говорит масса. Вот это основные трудности сегодняшнего писателя. Но грош цена нашим разговорам, товарищи, если вот я сегодня отчитаюсь и поговорю с вами и связь на этом порвется. То, что я вошел в РАПП, в организацию пролетарских писателей, показывает серьезное и настойчивое мое желание перейти во многом на массовые работы. Но, конечно, здесь нельзя быть кустарем, нельзя каждому объяснять азы, нужно ввести ту или иную организованную форму постоянного общения. Вот товарищи предлагают, чтоб я читал здесь каждое свое новое произведение. Я с удовольствием при-

нимаю это и в свою очередь говорю о своем более длительном контакте, а именно, о создании кружков, где можно было бы работать по разработке литературных вопросов, даже не в качестве учения, а просто разговоров за чаем действительно из интересующихся литературой товарищей.

Теперь от этого общего введения я на пять минут перейду к моей выставке. Для чего я ее устроил? Я ее устроил потому, что ввиду моего драчливого характера на меня столько собак вешали и в стольких грехах меня обвиняли, которые есть у меня и которых нет, что иной раз мне кажется, уехать бы куда-нибудь и просидеть года два, чтобы только ругани не слышать.

Но, конечно, я на второй день от этого пессимизма опять приободряюсь и, засучив рукава, начинаю драться, определив свое право на существование как писателя революции, для революции, не как отщепенца. То есть смысл этой выставки — показать, что писатель-революционер — не отщепенец, стишки которого записываются в книжку и лежат на полке и пропыливаются, но писатель-революционер является человеком — участником повседневной, будничной жизни <и> строительства социализма.

Эстетики меня ругают: «Вы писали такие замечательные вещи, как „Облако в штанах", и вдруг — такая вещь». Я всегда писал, что есть поэзия инженерного порядка, технически вооруженная, но есть поэзия массового порядка, являющаяся с другим вооружением, с вооружением рабочего класса. В области халтурщины я не работал, но я никогда не отказывался ни от какого стихотворения, ни на какую тему современности, начиная от стихотворения о кулаке и кончая стихотворением о кошке и о кошачьих шкурках Госторга и т. д.

С другой стороны, я говорил и писал о непосредственном внедрении в производство. Очень часто говорят, что писатель должен войти в производство, а для этого какой-нибудь Катаев покупает за сорок копеек блокнот, идет на завод, путается там среди грохота машин, пишет всякие глупости в газете и считает, что он свой долг выполнил. А на другой день начинается, что это — не так и это — не так. Я считаю, что нужно, по крайней мере, с производственниками совместно работать, а если не

это, то нужно другое участие во всей будничной работе цеха. Я понимаю <эту> работу так, чтобы выполнялся лозунг — не совать руки в машину, чтобы выполнялись мероприятия, направленные к тому, чтобы электроток не разбил рабочего, чтобы не было на лестнице гвоздей, чтобы не шевелили стремянку, чтобы не получить удара молотком. Я своим пером, своими рифмами к этому призываю, и это не менее важно, чем самые вдохновенные темы волосатых лириков.

У меня есть стихотворение про соски — замечательные соски — «готов сосать до старости лет». Против этого были возражения, а я говорю, что если до сих пор в деревне кормят грязной тряпкой ребятишек, то агитация за соски есть агитация за здоровую смену, за культуру.

Почему я должен писать о любви Мани к Пете, а не рассматривать себя как часть того государственного органа, который строит жизнь? Основная цель выставки — расширить ваше представление о работе поэта, показать, что поэт не тот, кто ходит кучерявым барашком и блеет на лирические любовные темы, но поэт тот, кто в нашей обостренной классовой борьбе отдает свое перо в арсенал вооружения пролетариата, который не гнушается никакой черной работой, никакой темы о революции, о строительстве народного хозяйства и пишет агитки по любому хозяйственному вопросу.

Выставка большая. Я сказал, что ничего не собирал. Права Кольцова, что мы здесь немного собрали, поэтому она просит пополнить выставку материалом, который есть. Это правильно. Взять, например, <материал> по такому делу, как театр,—у меня на этой выставке не выставлено ни одного макета, в то время как у меня было около десяти центральных постановок «Мистерии-буфф», <написанной> к первой годовщине Октябрьской революции. Это — та пьеса, с которой начался театральный Октябрь.

Затем была сатирическая поэзия в первом театре Сатиры, первые антирелигиозные агитки относятся к тому времени. Затем —постановка «Клопа», «Бани». Вы видите, что этот материал <эта выставка?> не представляет даже и десятой части того материала, который можно было бы выставить.

Очень часто встречается такая организация людей, которые приходят в райком и говорят: «Подождите, дайте партию, дайте марксизм ⟨?⟩, и мы обещаем через два года гениальное произведение». А придешь — ничего не делают. Скажешь: «Ты ничего не делаешь».— «Как ничего не делаю? На меня вдохновение ⟨ни⟩сходит».

Товарищи, вторая ⟨моя⟩ задача — это показать количество работы. Для чего мне это нужно? Чтобы показать, что не то что восьмичасовой рабочий день, а шестнадцати — восемнадцатичасовой рабочий день характерен для поэта, перед которым стоят огромные задачи, стоящие сейчас перед Республикой. Показать, что нам отдыхать некогда, но нужно изо дня в день не покладая рук работать пером. Я вспоминаю «окно РОСТА», это огромное полотнище, чуть не в четверть стены, и такое «окно» мне пришлось сделать не однажды, а около 400 диаграмм, около пятнадцати плакатов, значит всего около 5000 плакатов. Как мы делали? Я помню, что мы ложились в два-три часа ночи, клали под голову вместо подушки полено,— подушка была, но мы боялись проспать. При такой только напряженной работе должен заявить себя поэт сейчас перед рабочей аудиторией.

Я, приводя ⟨?⟩ эту мою выставку, привожу очень мало комментариев к ней, а комментариев можно было бы привести очень много. Взять, например: там есть одна книжка — «Азбука» называется. Это очень интересная страница из истории нашей революционной поэзии. Она была написана, кажется, в 19-м или 20-м году к одной из годовщин — «помощь Красной Армии». Она была написана как пародия на старую, была такая порнографическая азбука. Не в этом дело. Она была написана для армейского употребления. Там были такие остроты, которые для салонов не очень годятся, но которые для окопов шли очень хорошо. Например:

Вильсон важнее прочей птицы.
Воткнуть перо бы в ягодицы...
и т. д.

Эту книгу, написавши, я принес печатать в Центропечать. Там сидела не вычищенная еще машинистка одна, которая с большой злобой мне сказала: «Лучше я

потеряю всякую работу, но эту гадость я переписывать не буду». Вот с этого начинается. Дальше, никто не хотел эту книжку печатать. Типографии не было. Я нашел одну пустующую типографию тогдашнего Строгановского училища, сам перевел на камень. Рабочих не было, кто бы мог пустить в ход машину. Мне самому приходилось пускать ее в ход. Не было никого, кто бы принял уже напечатанные листы. У меня были приятели, с которыми я это сделал. Нужно было покрасить, не хватало краски, мы от руки три—пять тысяч раскрашивали и дальше весь этот груз на собственной спине разносили. Это по-настоящему ручная работа в пору самого зловещего окружения Советского Союза. Свою работу эта книжка сделала. И вот года три тому назад я был в Ленинграде, и мне вдруг дают такие сведения: у вас какая-то книжка конфискована. Я думаю — какая это? Оказалось — «Азбука». В чем же дело? А в том, что на этой книжке написано «Азбука» и ее какой-то чиновник взял и отправил в детские дома Ленинграда. Учительница берет и читает: «Воткнуть перо бы в ягодицы», и ругает<ся>, какие Маяковский для детей скверные азбуки пишет. Вот это показывает, как неправильно применяются стихотворения, написанные не на ту аудиторию, на которую они распространяются, и падают тяжестью обвинений на автора. А на самом деле автор здесь ни ухом, ни рылом в этом не виноват и сделал своей книжкой в определенное время очень и очень полезное и нужное дело.

Эта выставка вся нуждается в очень больших и серьезных комментариях. Товарищи наши из бригады стараются эту выставку продвинуть, за что я им бесконечно благодарен, так как я считаю, что это совершенно правильно. Вот сегодня я прочел газету или журнал, кажется, «Рабочий и искусство», там написано, что в Ленинграде состоялся 45-летний юбилей гримера Большого театра. Так вот на юбилее гримера, на 45-летии его полезной деятельности приклеивания усов и бород, выступал сам председатель Союза Рабиса т. Боярский и, отмечая его полезную деятельность, сообщил, что его полезная деятельность будет ознаменована напечатанием брошюры. А вот мне каталога даже не удалось напечатать, потому что приходится каждую минуту доказывать, что деятельность

поэта и работа поэта — необходимая работа в нашем Советском Союзе.

Я сегодня отнюдь не собираюсь делать пышного доклада. Я только делаю эти небольшие вводные предложения, с тем чтобы сами собравшиеся здесь ребята высказались, или задали бы вопросы, или дали бы направление дальнейшей работе, сделали бы практические предложения и т. д., и т. д. Сам я сейчас перейду к чтению своих стихотворений.

В моей работе был перерыв года два-три, когда я занимался стихами, но главным образом живописью и рисованием. И только приблизительно с 1912—1913 года я стал регулярно печататься и литература стала моей окончательной профессией.

Я прочту вам вещи двенадцатого года. Нужно сказать, что эти вещи наиболее запутанные, и они чаще всего вызывали разговоры о том, что они непонятны. Поэтому во всех дальнейших вещах вопрос о понятности уже встал передо мной самим, и я старался делать вещи уже так, чтобы они доходили до возможно большего количества слушателей.

Председатель. Товарищи, может быть, мы сделаем так: т. Маяковский прочтет нам одно стихотворение сейчас, потом мы приступим к разговариванию, как говорит т. Маяковский. Владимир Владимирович ознакомится с записками, которые имеются, а сейчас попросим какое-нибудь одно стихотворение.

Я прочту несколько стихов, потому что по одному представления не будет. *(Читает стихи.)*

Последняя из написанных вещей — о выставке, так как это целиком определяет то, что я делаю и для чего я работаю.

Очень часто в последнее время вот те, кто раздражен моей литературно-публицистической работой, говорят, что я стихи просто писать разучился и что потомки меня за это взгреют. Я держусь такого взгляда. Один коммунист ⟨мне⟩ говорил: «Что потомство! Ты перед потомством будешь отчитываться, а мне гораздо хуже — перед райкомом. Это гораздо труднее». Я человек решительный, я хочу сам поговорить с потомками, а не ожидать, что им будут рассказывать мои критики в будущем. Поэтому

я обращаюсь непосредственно к потомкам в своей поэме, которая называется «Во весь голос». *(Читает стихи.)*

Я читал самые трудные из всех моих стихотворений и самое последнее, сделанное добросовестным образом, и то, что оно дошло до вас, это очень и очень интересно. Это значит, что мы должны, не снижая своей техники, работать исключительно на рабочего читателя. *(Аплодисменты.)*

П р е д с е д а т е л ь. Тов. Маяковский очень устал. Пока он немножко отдохнет, мы заслушаем еще одно слово — Славинского.

Ответы на записки и выступления

Товарищи, здесь очень много записок, но вопросов сравнительно немного. Просто многие записки повторяются. Часто просьба прочесть то или иное стихотворение. А часть вопросов такого порядка, скажем, почему грубые слова употребляются. Вот тут товарищ сказал, что на таком слове, как я сказал, которое я в жизни не произношу, а в стихах бывает,— социализма не построишь. Наивно думать, что я хотел на этих словах что-нибудь строить. Прав был товарищ, что ни на каком слове социализма не построишь. Не для того эти слова берутся. Я очень люблю, когда поэт, закрыв глаза на все, что кругом творится, сладенько изливается, и вдруг взять его и носом как щенка ткнуть. Это просто поэтический прием. Вот также часто говорят, что я употребляю слово «сволочь». Я употребляю это слово потому, что оно попадается в жизни. Пока это понятие существует, до тех пор оно и в стихах будет попадаться. Я никак не могу амнистировать «сволочь» из соображений эстетического порядка, так полным словом и называю.

«Товарищ Маяковский, за что вы сидели в тюрьме?»— За принадлежность к партии, но это было давно.

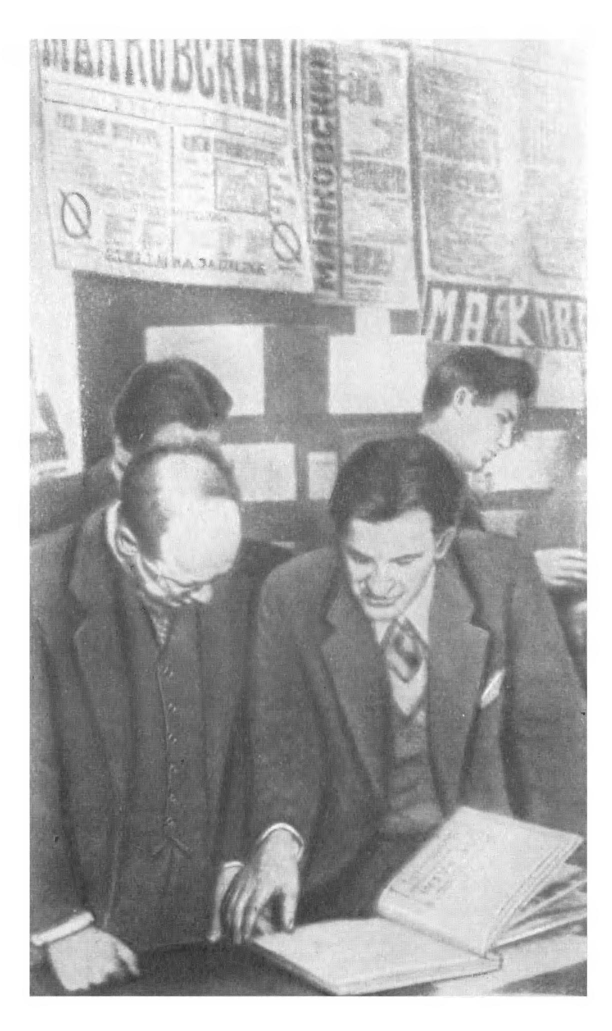
«Партийный ли вы сейчас?» — Нет, я беспартийный. (Г о л о с с м е с т а: «*Напрасно*».) Я считаю — не напрасно. (Г о л о с с м е с т а: «*Почему?*») Потому, что я приобрел массу привычек, которые нельзя связать с организованной работой. Может быть, это — дикий пред-

рассудок, но я вел такую ожесточенную борьбу, настолько на меня нападали. Сегодня вы меня своим назвали поэтом, а девять лет назад издательства отказались напечатать «Мистерию-буфф» и заведующий Госиздатом сказал: «Я горжусь, что такую дрянь не печатают. Железной метлой нужно такую дрянь выметать из издательства». Вместо организованной борьбы я анархически обрушивался, потому что чувствовал, что эта линия литературы есть та линия, которая сольется с линией пролетарской литературы. Сначала пойдет линия интеллигентская, потом постепенно линия пролетарская. Здесь недооценка. На кой чорт заставляют заниматься тем, чем не нужно заниматься? Но я хочу сказать, что приобретенные навыки в дореволюционные годы — они крепко сидят. Я считаю, что есть величайшие решения и постановления, которые я считаю своим правилом проводить, но не было возможности проводить организованно, так, как мне бы хотелось. Я от партии не отделяю себя, считаю обязанным выполнять все постановления этой партии, хотя не ношу партийного билета. Но думаю, что мне могут сказать: «Ну, Маяковский, поезжай сюда или туда». (Голос с места: *«Социальный заказ»*.)

«Если бы для интересов пролетарской революции — стали бы вы писать ямбы?» — Я скажу, что написал ⟨бы⟩. Здесь было упомянуто о социальном заказе и о подголоске. То, что мне велят, это правильно. Но я хочу так, чтобы мне велели! Вы все — марксисты, знаете, что не на ходу выскакивают, а зная направление поезда... ⟨*пропуск в стенограмме*⟩ вместе идти и, выбрав направление, необходимо идти с ним. *(Аплодисменты.)*

Это — самое трудное и важное для человека. Если на сегодняшний день я не связан с партийными рядами, то не теряю надежду, что сольюсь с этими рядами, хотя не своим разговором, что мне этого хочется, а когда пролетарская масса меня двигает, чтобы я на это шел — «иди»,— то я и иду.

«Маяковский, какова ваша биография, сколько вам лет?» — Мне 35 лет. Я дворянин, поместьев нет... ⟨*пропуск в стенограмме*⟩, промыслом не занимался, никогда никого не эксплуатировал, а меня эксплуатировали сколько угодно. *(Смех.)*



В. Маяковский и П. Керженцев на выставке «20 лет работы Маяковского».
Фото 1930 г.

«Не громкая ли это ваша фраза, что вы можете быть поэтом рабочей массы, так как более талантливое более понятно?» — Так глупо я не ставил вопроса, я не говорил ни — пролетарская, ни—рабочая масса. Я хочу, чтобы вы меня понимали и чтобы я вас понимал, а там пусть ругают. «Юбилей Маяковского». Это нельзя назвать юбилеем. На Тверской это. Выставка — отчет о двадцатилетней деятельности. Я выставил, потому что хотел показать, что я сделал. Это все равно что человек, которого вычищают из органов советской власти, он сделает выставку — что же это, тоже юбилей?

«Зачем вы ездите за границу?» — Я там делаю то же, что и здесь. Там я писал стихи и выступал на собраниях, говорил о Коммунистической партии.

«Почему вы ездили?» — Я ездил потому, что:

> Под ним струя светлей лазури,
> Над ним луч солнца золотой...
> А он, мятежный, ищет бури,
> Как будто в бурях есть покой! *(Смех.)*

Далее в записке предложение о чтении стихов.

В одной записке спрашивают, что означает слово «РОСТА».

РОСТА — это телеграфное агентство, теперь называется ТАСС.

В одной записке просят сказать экспромт о папе римском. Я этого не умею.

Теперь несколько слов о тех, кто говорил. Прежде всего, тому товарищу отвечу, который указал на плохую посещаемость выставки. Я считаю, что это неправильно. Для того чтобы была большая посещаемость, нужно более внимательно подойти к агитации выставки. Если бы ⟨мне⟩ не позвонили по телефону, я бы не знал, что выставка существует. «Комсомольская правда» хоть петитом напечатала о юбилее, но не удосужилась сообщить о выставке. Если бы был вечер в память К...⟨*пропуск в стенограмме*⟩ или Коган выступал бы, то вы известите. Если выступавшие услышат здесь, то они, если понравится, разнесут тем сотням и тысячам, к которым они пойдут, тогда агитационная цель выставки будет выполнена. Я таким результатом более чем доволен. Резуль-

тат сегодняшней аудитории показывает, что мне нужно улучшить революционную квалификацию, но путь, на котором я стою, он правилен. Может быть, правильно говорили, что это будет победное шествие, и тогда будет празднование.

Мне нужно помочь в работе, очень хорошо. Но сегодня еще я должен доказывать, что мне нужна дополнительная площадь для работы, я серьезно доказывал и три товарища доказывали, что без дополнительной площади нельзя обойтись. На тринадцатом году революции я нахожусь под впечатлением, что мне нужно помочь в работе. Выставка — это не юбилей, а отчет о работе. Я требую помощи, а не возвеличения несуществующих заслуг.

Вот о чем мы, товарищи, говорим, а не о возвеличении каких-то несуществующих заслуг каких-то персон. Сегодня прозвучал один только критический голос. Я убежден, что в аудитории есть больше критических замечаний. Может быть, просто они не захотели торжественный день портить вливанием ложки дегтя в мед такого хорошего отношения. Я отнюдь не против самокритики. Только врать не надо. Товарищ говорит, что я прямо целиком уничтожаю всех классиков. Никогда я этим глупым делом не занимался. Даже один из оголтелых эго-футуристов Северянин писал:

> Да, Пушкин мертв для современья,
> Но Пушкин пушкински велик.

Я только говорю, что нет ударных на все время классиков. Изучайте их, любите в том времени, когда они работали. Но пусть они огромным своим медным задом не застилают дорогу молодым поэтам, которые идут сегодня. Я это не только для себя говорю, а и для тех сотен тысяч поэтов, которые выйдут из рабочего класса. Пагубнейшая ложь была бы, если бы какому-нибудь молодому рабочему, который пишет безграмотно, а будет писать в двадцать раз лучше меня, скажут— да брось, товарищ, этим делом заниматься, ничего не выйдет, у нас этим занимается Маяковский. Если я выступаю против классиков, то отнюдь не за их уничтожение, а за изучение, за проработку их, за использование того, что есть <в них полезного?> для дела рабочего класса. Но не нужно отноше-

ние к ним безоговорочное, какое часто встречается у нас. Если пять или шесть лет тому назад вопрос о классиках стоял как безоговорочный вопрос, то сегодня совершенно иное. Вот вы сегодня, например, прочтете — была, кажется, в «Красной ниве» статья т. Покровского о классиках, где было ясно указано, что без детальной проработки классика выпускать нельзя. Взять, например, такие строчки Пушкина: «Смирись, Кавказ: идет Ермолов!» Как же на Кавказ передать такие строчки, которые восхваляли русского генерала, поработителя Грузии, во имя существования единой, неделимой царской России? Или возьмите, например, в «Мазепе» у Пушкина — где Мазепу берут за усы. Там со страшным скептицизмом <?> говорится о том, что знамя вольного народа поднимают на Петра, и где поэт шел в защиту Петра против Мазепы.

Так что, товарищи, критический голос не только не должен был вызывать у аудитории отпора, а, наоборот, должен был бы встретить большой привет со стороны аудитории, только с требованием правильно говорить о том, что критикуешь, и немножко конкретизировать вопрос. Вот, кажется, все, что можно сказать в ответ на записки и в ответ выступавшим.

Председатель. Слово предоставляется т. Троицкому от редакции «Комсомольской правды».

Маяковский. <*После выступления А. Троицкого.*> Миронов <?> прав, что связь моя с «Комсомольской правдой» гораздо глубже, что если выругают, то я не махну хвостом и не скажу: «Ах так, тогда я ухожу в садоводство МУНИ». У нас спор другого порядка. Вы знаете, что вопрос надстроечный таков. У нас, когда ставятся самые важные вопросы — вопрос социалистического строительства, вопрос пятилетнего плана,— в литературе такой кавардак, что волосы дыбом. По вопросу о Маяковском — вопрос распутывается таким образом, что этот человек читает в комсомольской аудитории и она расценивает его как своего писателя. Это — самый главный пункт, из которого можно сделать выводы.

Было бы неправильным отстранить дореволюционные вещи. Я считаю это правильным — и прочту вам что-ни-

будь из дореволюционных вещей. «Облако в штанах». Оно начато письмом в 1913/14 году, закончено в 1915 году и сначала называлось «Тринадцатый апостол». Когда я пришел с этим произведением в цензуру, то меня спросили: «Что вы, на каторгу захотели?» Я сказал, что ни в каком случае, что это ни в коем случае меня не устраивает. Тогда мне вычеркнули шесть страниц, в том числе и заглавие. Это — вопрос о том, откуда взялось заглавие. Меня спросили — как я могу соединить лирику и большую грубость. Тогда я сказал: «Хорошо, я буду, если хотите, как бешеный, если хотите, буду самым нежным, не мужчина, а облако в штанах». Эта книжка касалась тогдашней литературы, тогдашних писателей, тогдашней религии, и она вышла под таким заглавием. Люди почти не покупали ее, потому что главные потребители стихов были барышни и барыни, а они не могли покупать из-за заглавия. Если спрашивали «Облако», у них спрашивали «в штанах»? При этом они бежали, потому что нехорошее заглавие. Я прочту вам отрывки из этой насмешки над писателями того времени. Здесь будет видно то, чем я хотел заняться и совместить лирику с тем, что от писателя требовалось. Я прочту вам отрывки. *(Читает: «Славьте меня, я великим не чета...»)*

Я прочту еще одно дореволюционное <?> стихотворение, маленькое, лирическое, про лошадь, про то, как упала лошадь на Кузнецком мосту. *(Читает.)*

Сейчас я прочту первое из написанных за время революции. Мне позвонили из бывшего гвардейского экипажа и потребовали, чтобы я приехал читать стихотворения, и вот я на извозчике написал «Левый марш». Конечно, я раньше заготовил отдельные строфы, а тут только объединил адресованные к матросам. *(Читает «Левый марш».)*

Я прочту одно из последних стихотворений на тему стройки,— не бог весть какой, это — о постройке дома и о предоставлении мне жилой площади. *(Читает.)*

Мне прислали записку: «Маяковский, почему вы не пишете о деревне?» Внизу имеется один «Урожайный марш», он напечатан в «Комсомольской правде». Товарищ комсомолец должен знать. Есть еще стихотворение

о двадцатипятитысячниках. Я деревню очень мало знаю, меньше, чем город.

Есть еще вопрос: «Почему вы не едете в колхоз?» Нельзя же так, чтобы все поехали в колхоз, а города стояли бы, как зачумленные. 25% — я считаю правильным. Меня это оттянуло бы от работы. Если я поеду с товарищем К...⟨*пропуск в стенограмме*⟩. Вместо того чтобы рыть почву, я вам прочту кое-что из своих произведений. *(Читает стихотворения.)*

Я прочту еще, самое последнее. Под заглавием «Хорошо!» — по поводу десятилетия Октябрьской революции. Мне бы хотелось, чтобы это стихотворение не потеряло своего значения и дальше. — От первых дней Октябрьской революции, от потемок к восстанию, когда звенели шпоры дореволюционной выковки ⟨и ходили офицеры⟩, аксельбантами увешанные до пупов. *(Читает стихи.)*

Последняя часть — переход к стройке и радостный проход поэта и каждого гражданина Советской республики по улицам Москвы. *(Читает стихи.)*

Отрывки о Красной Армии. Сам я на войне не был; когда меня спрашивают, я шутливо отвечаю, что ⟨и⟩ без меня неплохо справились. Это — очень шутливый ответ, но я избегаю писать о том, чего я не видел. В последнее время развелось много таких писателей, которые пишут, что не только дрались с Деникиным, но сами на Колчака ходили и ⟨вместе⟩ с декабристами сражались, что они были в Севастополе, когда наступал ⟨отступал?⟩ Врангель...

«Алмаз» — это застенок царский, где расстреливали большевиков. На яхте ⟨«Алмаз»⟩ удирал его превосходительство господин Врангель. «Ол райт». В самое последнее время два американских миноносца зашли в Севастопольский рейд, увидели, что гонят врангелевцев, и ушли обратно. «Кадеты» — это конституционно-демократическая партия, которая рвалась в Дарданеллы, а теперь обратилась во французский парламент, чтобы интернироваться обратно в Россию. *(Читает: «Мне рассказывал тихий еврей...»)*

Товарищи, может быть, на этом кончим? У меня глотка сдала. *(Аплодисменты.)*

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ДИСПУТЕ О «БАНЕ» В ДОМЕ ПЕЧАТИ

27 марта 1930 года

Товарищи, я существую 35 лет физическим своим существованием и 20 лет — так называемым творческим, и все время своего существования я утверждаю свои взгляды силами собственных легких, мощностью, бодростью голоса. И не беспокоюсь, что вещь моя будет аннулирована. В последнее время стало складываться мнение, что я общепризнанный талант, и я рад, что «Баня» это мнение разбивает. Выходя из театра, я вытираю, говоря, конечно, в переносном смысле, плевки со своего могучего чела.

После просмотра «Бани» голоса делились на две части: одни говорили: «Как замечательно, никогда так весело не было»; другие говорили: «Какая гадость, отвратительный спектакль».

Мне было бы очень легко сказать, что моя вещь была прекрасна, но ее испортили постановкой. Это был бы чрезвычайно легкий путь, от которого я отказываюсь. Я принимаю на себя целиком ответственность за недостатки и достоинства этой вещи. Но есть моменты другого порядка. Нельзя, например, прийти и сказать: «Вот смотрите, избиение коммунистической демонстрации, скажем, в Нью-Йорке произошло лучше, чем забастовка углекопов в Англии». Подобная оценка не является действительным мерилом

вещей. Прежде всего надо говорить о том, насколько та или другая вещь в наше время необходима. Если это наша вещь, то надо говорить: «Какое горе, что она плоха». Если она вредна, то надо радоваться тому, что она нехороша.

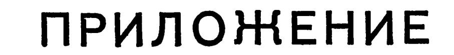
Основной интерес этого спектакля заключается не в психоложестве, а в разрешении революционных проблем. Оценивая театр как арену, отражающую политические лозунги, я пытаюсь найти оформление для разрешения подобных задач. Прежде всего я заявляю, что театр — это арена, а во-вторых,— это зрелищное предприятие, то есть опять-таки веселая публицистическая арена.

Кто-то сказал: «Провал „Бани", неудача „Бани"». В чем неудача, в чем провал? В том, что какой-то человечишко из «Комсомольской правды» случайно пискнул фразочку о том, что ему не смешно, или в том, что кому-то не понравилось, что плакат не так нарисован? На это я ориентировался двадцать лет своей работы? Нет, я ориентировался на литературный и драматический материал действительной ценности, вложенный в ту или другую вещь. В чем для меня ценность этого материала? Ценность в том, что это прежде всего пропаганда, поданная в форме читки, в том, что в самом тексте с самого начала до конца разрешены все комичные рамки разговоров. Я знаю, что каждое слово, мною сделанное, начиная с самого первого и кончая заключительным, сделано с той добросовестностью, с которой я делал свои лучшие стихотворные вещи. Чаров в доказательство неостроумных моментов привел три фразочки, взяв актерскую отсебятину.

Со стороны драматургической. Разрешая постановочные моменты, мы наткнулись на недостаточность сценической площадки. Выломали ложу, выломали стены, если понадобится — выломим потолок: мы хотим из индивидуального действия, разворачивающегося в шести или семи картинах, сделать массовую сцену. Десять раз повторяю,— предвижу, что по этому поводу со смотрящими и со старым театром мне придется вступить в конфликт. Я знаю,— и думаю, что Мейерхольд это знает,— что если бы мы сделали

сцену по точным авторским ремаркам, мы достигли бы большего театрального эффекта. Но вместо психологического театра мы выставляем зрелищный театр. Меня сегодня в «Вечерней Москве» критиковали рабочие. Один говорит: «Балаган», другой говорит: «Петрушка». Как раз я и хотел и балаган и петрушку. Третий говорит: «Нехудожественно». Я радуюсь: я и не хотел художественно, я старался сделать нехудожественно.

Мы никогда не были беспочвенными авангардистами, но никогда не были и хвостистами. Мы всегда говорили, что идеи, выдвигаемые Советским Союзом, являются передовыми идеями. В области драматургии мы являемся ведущим театром. На этом пути мы делаем десятки и сотни ошибок, но эти ошибки нам важнее успехов старого адюльтерного театра.



ПРИЛОЖЕНИЕ

КОЛЛЕКТИВНОЕ

ДЕКРЕТ № 1
О ДЕМОКРАТИЗАЦИИ ИСКУССТВ

(заборная литература и площадная живопись)

Товарищи и граждане, мы, вожди российского футуризма — революционного искусства молодости — объявляем:

1. Отныне вместе с уничтожением царского строя *отменяется проживание искусства* в кладовых, сараях человеческого гения — дворцах, галереях, салонах, библиотеках, театрах.

2. Во имя великой поступи равенства каждого пред культурой *Свободное Слово* творческой личности пусть будет написано на перекрестках домовых стен, заборов, крыш, улиц наших городов, селений и на спинах автомобилей, экипажей, трамваев и на платьях всех граждан.

3. Пусть самоцветными радугами перекинутся *картины* (краски) на улицах и площадях от дома к дому, радуя, облагораживая глаз (вкус) прохожего.

Художники и писатели обязаны немедля взять горшки с красками и кистями своего мастерства иллюминовать, разрисовать все бока, лбы и груди городов, вокзалов и вечно бегущих стай железнодорожных вагонов.

Пусть отныне, проходя по улице, гражданин будет наслаждаться ежеминутно глубиной мысли великих современников, созерцать цветистую яркость красивой радости сегодня, слушать музыку — мелодии, грохот, шум — прекрасных композиторов всюду.

Пусть улицы будут праздником искусства для всех.

И если станет по слову нашему, каждый, выйдя на улицу, будет возвеличиваться, умудряться созерцанием красоты взамен теперешних улиц — железных книг (вывески), где страница за страницей начертали свои письмена лишь алчба, любостяжание, корыстная подлость и низкая тупость — оскверняя душу и оскорбляя глаз. «Все искусство — всему народу!»

Первая расклейка стихов и вывеска картин произойдет Москве день выхода нашей газеты.

[*1918*]

ОБРАЩЕНИЕ К АКТЕРАМ

Товарищи актеры!

Вы обязаны великий праздник революции ознаменовать революционным спектаклем. Вами должна быть разыграна «Мистерия-буфф», героическое, эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи, сделанное Владимиром Маяковским. Приходите все в воскресенье 13 октября в концертный зал Тенишевского училища (Моховая, 33). Автор прочтет текст мистерии, режиссер изложит план постановки, художник покажет эскизы, а те из вас, кто загорятся этой работой, будут исполнителями. Центральное бюро по устройству Октябрьских торжеств предоставляет все необходимые средства для осуществления мистерии. Все к работе! Время дорого! Просят являться только товарищей, желающих принять участие в постановке. Число мест ограничено.

[*1918*]

«ЛЕТУЧИЙ ТЕАТР»

Этот проект был предложен т. Луначарскому группой организаторов постановки «Мистерии» в дни Октябрьских торжеств. Ввиду новых требований постановки революционных пьес считаем необходимым, после месячного ожидания, напомнить о нем опубликованием.

«Постановка «Мистерии-буфф» показала, насколько существующий театр не приспособлен к постановке пьес революционных и формой своей и своим содержанием. Мытарства «Мистерии» достаточно поучительны. Один театр громко вопиет о недопустимости «тенденциозного зрелища» в «храме чистого искусства». В другом актеры только крестятся при чтении непривычных строк, звучащих для них кощунством. Третий, в который чуть не силком удается протащить пьесу, прилагает, как известно, максимум усердия к ее провалу; добиться постановки в больших театрах новой вещи невозможно. Такое положение не может считаться нормальным. Необходимо дать объективную возможность новым произведениям увидеть сцену, не ставя их в зависимость от хорошего, плохого ли, но личного вкуса. Однако и коренная ломка существующего театра едва ли встретит общее сочувствие, т. к. новый репертуар пока крайне ограничен, да и обработка вкуса, воспитанного старым, требует времени. Правильным выходом при этих условиях явится — создание «Летучего театра», вольной организации революционеров сцены, не связанных никаким громоздким техническим аппаратом, сосредоточивших все свое внимание на актерской игре и на словах, произносимых с подмостков.

Труппа, возможно ограниченная количественно, имея только необходимейшую декорацию и бутафорию, сделанную с тем расчетом,

чтоб брать ее без всякой трудности в поездку,— будет перекидываться с места на место, хотя бы отчасти удовлетворяя потребность в новом театре. Труппа должна состоять не из профессионалов, выработавших трафарет, а из молодых актеров, режиссеров, поэтов, художников, видящих в работе своей не только службу, но и служение новому искусству. Не говоря даже о поездке по России, спектакли по народным домам и рабочим театрам Петербурга и Москвы вполне оправдали б необходимость подобной организации.

Первой постановкой такого театра должна быть «Мистерия-буфф», как наиболее подходящая по своему революционному пафосу пьеса, уже принятая к постановке и в Москве (отсутствие режиссера— причина проволочки) и требуемая отдельными рабочими театрами, напр<имер>, Кронштадтским. В дальнейшем намечается шедшая в Москве в дни Октябрьских торжеств новая пьеса В. Каменского «Стенька Разин». Включение в отдельную программу концертного репертуара еще более увеличит значение такого театра, расширив его роль пропагандой новой поэзии и музыки.

Мы ни минуту не сомневаемся в возможности дальнейшего самостоятельного существования и в развитии такой организации — вспомним огромное количество лекционных контор, кафе и т. п. учреждений, пользующихся неорганизованностью художественных сил и живущих еще их эксплуатацией.

Давая новую, современную форму театра, наша организация поможет вместе с тем развитию целого течения искусства, предоставив возможность раскиданным в посторонней работе силам возвратиться к их прямой обязанности — к созданию новой красоты».

[*1918*]

НАША СЛОВЕСНАЯ РАБОТА

Древние делили художественную литературу на поэзию и прозу.

И поэзия и проза имели свои языковые каноны.

Поэзия — засахаренные метры (ямбы, хореи или винегрет «свободного стиха»), особый «поэтический» словарь (конь, а не лошадь,— отрок, а не мальчишка и прочие «улыбки — зыбки», «березки — слезки») и свои «поэтические» темочки (любовь, ночь — раньше; пламени, кузнецы — теперь).

Проза — особо ходульных героев (он+она+любовник — новеллисты; интеллигент+девушка+городовой — бытовики; некто в сером+незнакомка+Христос — символисты) и свой литературно-художественный стиль (1. «солнце садилось за холмом»+полюбили или убили=«за окном шелестят тополя»; 2. «скажу ето я тебе, Ванятка»+«председатель сиротского суда пил горькую»=мы еще увидим небо в алмазах; 3. «как странно, Аделаида Ивановна»+ширилась жуткая тайна=в белом венчике из роз).

И поэзия и проза древних были одинаково далеки от практической речи, от жаргона улицы, от точного языка науки.

Мы развеяли старую словесную пыль, используя лишь железный лом старья.

Мы не хотим знать различья между поэзией, прозой и практическим языком.

Мы знаем единый матерьял слова и пускаем его в сегодняшнюю обработку.

Мы работаем над организацией звуков языка, над полифонией ритма, над упрощением словесных построений, над уточненьем

языковой выразительности, над выделкой новых тематических приемов.

Вся эта работа для нас — не эстетическая самоцель, а лаборатория для наилучшего выраженья фактов современности.

Мы не жрецы-творцы, а мастера-исполнители социального заказа.

Печатаемая в «Лефе» практика не «абсолютные художественные откровенья», а лишь образцы текущей нашей работы.

А с е е в. Опыт словесного лёта в будущее.

К а м е н с к и й. Игра словом во всей его звукальности.

К р у ч е н ы х. Опыт использования жаргонной фонетики для оформления антирелигиозной и политической тем.

П а с т е р н а к. Применение динамического синтаксиса к революционному заданию.

Т р е т ь я к о в. Опыт маршевого построенья, организующий революционную стихийность.

Х л е б н и к о в. Достиженье максимальной выразительности разговорным языком, чистым от всякой бывшей поэтичности.

М а я к о в с к и й. Опыт полифонического ритма в поэме широкого социально-бытового охвата.

Б р и к. Опыт лаконической прозы на сегодняшнюю тему.

В и т т ф о г е л ь. Опыт коммунистической агитсценки без обычной кайзертоллеровской ревмистики.

[*1923*]

DUBIA

НЕ ДЛЯ ДЕНЕГ РОДИВШИЙСЯ

Когда гениальный человек, пройдя сквозь строй нужды и непризнания, добьется громкой славы,— нас интересует каждый штрих, каждый анекдот его жизни. Мы забываем, что, выброшенный бурей борьбы на тихий берег благополучия, он только ест и отлеживается, как чудом спасшийся от кораблекрушения.

Джек Лондон в романе «Мартин Иден» первый провел фигуру гениального писателя по всей его удивительной жизни. К сожалению, огромный и сильный Иден испорчен плаксивым концом. В своем киноромане «Не для денег родившийся» Маяковский дает Ивана Нова, это тот же Иден, только сумевший не быть сломленным под тяжестью хлынувшего золота.

[*1918*]

ВЫСТУПЛЕНИЯ ПО ГАЗЕТНЫМ ОТЧЕТАМ И ЗАПИСЯМ СОВРЕМЕННИКОВ 1918—1930

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА МИТИНГЕ ОБ ИСКУССТВЕ

24 ноября 1918 года

Нам нужно... не мертвый храм искусства, где томятся мертвые произведения, а живой завод человеческого духа. Нам нужно ржаное искусство, ржаные слова, ржаные дела. Искусство нынешнего дня никуда не годно. Все старые предметы и пейзажи говорят только о сплетнях богачей и буржуа. Жалко, что на такие ненужные вещи художники тратят свой талант. Искусство должно быть сосредоточено не в мертвых храмах-музеях, а повсюду: на улицах, в трамваях, на фабриках, в мастерских и в рабочих квартирах.

ВЫСТУПЛЕНИЯ НА ДИСКУССИИ «ПРОЛЕТАРИАТ И ИСКУССТВО»

22 и 29 декабря 1918 года

I

Мы приветствуем призыв докладчика к созданию пролетарского искусства. Но разве можно привлекать к этому делу огульно всех людей искусства, как это делается сейчас? Вы говорите: «добро пожаловать». Мы говорим: предъявите ваши мандаты. Кем вы посланы — сердцем, бьющимся с пролетарской революцией, или жаждой заказов нового хозяина? Сейчас все, кто вчера дебатировал вопрос о неподаче нам руки, наскоро усвоили новые идеи,— но нас этим не проведешь. О новом надо говорить и новыми словами. Нужна новая форма искусства. Поставить памятник металлисту мало, надо еще, чтобы он отличался от памятника печатнику, поставленного царем. Революция, разделившая на два лагеря всю Россию, провела границу и между правым и левым искусством. Налево — мы, изобретатели нового; направо — они, смотрящие на искусство, как на способ всяческих приобретений. Это великолепно понимают рабочие, радостно принимающие наши выступления. Внеклассового искусства нет. Новое создаст только пролетариат, и только у нас, у футуристов, общая с пролетариатом дорога.

II

Первым выступил т. Маяковский. Он указал, что аудитория зря аплодировала в прошлый раз т. Анцелиовичу, ибо он говорил одно и то же, что и поэт Маяковский. Тов. Анцелиович подошел только к вопросу об искусстве с общественной точки зрения.

Поэт Маяковский далее указал, что футуристы сами отвергают *сегодня* то, что ими было сделано *вчера*. С таким же пафосом футуристы выступают против своего же искусства, если оно становится мертвым и старым.

Поэт Маяковский отбрасывает обвинение, что левые будто бы призывают к насилию над старым искусством. Он сам готов возложить хризантемы на могилу Пушкина. Но если из гробов выйдут покойники и захотят влиять на творчество наших дней, то нужно им заявить, что им не может быть места среди живых.

Оратор затем подчеркнул, что Анцелиович в вопросе о новом искусстве сплел свои руки с разными буржуазными критиками. Поэт далее отметил, что футуристы не плетутся в хвссте революции. Еще за два года до революции они предсказывали ее наступление. Для обновления искусства нужна новая политическая организация творческих сил. Разве футуристам по дороге со старыми представителями в искусстве? И в искусстве нужна мощная революционная политика. Руководящая роль должна поэтому остаться за новыми людьми в искусстве. Единственными носителями революционных идей останутся левые.

В заключение т. Маяковский выразил уверенность, что т. Анцелиович непременно примкнет к новому искусству, если он всесторонне с этим искусством ознакомится...

Тов. Маяковский по личному вопросу замечает, что т. Ионов не имел права подтасовывать факты. Тов. Маяковский говорит, что именно футуристы подняли настоящий вой против войны.

— В моих книгах, — заканчивает т. Маяковский, — я был и буду революционером!

ВЫСТУПЛЕНИЕ ПО ДОКЛАДУ В. Я. БРЮСОВА «ПОЭЗИЯ И РЕВОЛЮЦИЯ»

30 ноября 1920 года

Революционное отношение к искусству обязательно требует точного исследования искусства и его условий. Понятие искусства — понятие труда. В литературе материал — слово. Необходимо революционное отношение к материалу. Язык развивается с жизнью и иногда отстает от нее. Тогда возникает несоответствие материала поэзии остальной жизни. Поэзия требует научного анализа. Талантливость присуща не только искусству, но и всякой работе. Ценность писателя измеряется тем новым, что он внес в слово. Поэзия не должна быть бессодержательной, но при этом она должна решать и чисто словесные задачи. Поэзия воспринимается только через современность. Самое революционное содержание не может быть революционным без революционного подхода к слову. Так в «Мистерии-буфф» наряду с революционной темой ставится специальная задача в области слова: возобновление частушечного языка. Надо революционизировать язык. Отношение поэта к своему материалу должно быть таким же добросовестным, как отношение слесаря к стали.

ДОКЛАД «ПРОИЗВОДСТВЕННАЯ ПРОПАГАНДА И ИСКУССТВО»

29 января 1921 года

Мы вели антибелогвардейскую агитацию, почему теперь для производственной агитации нужно начинать сначала? Всю агитацию мы вели, не основываясь ни на каких данных. Но теперь есть опыт. Бюрократизм немало мешает нашей агитационной работе. Об этом говорит история с плакатом РОСТА, направленным против польских панов. Нами были сделаны плакаты о транспорте, о Донбассе, против волокиты, специальные плакаты для горняков. Трудность заключается в том, что в мировом искусстве нет ни одного агитационно-трудового произведения. Надо создать научное бюро для исследования воздействия различных видов агитации. Агитация должна быть конкретной, детали надо брать не из общих принципов. Левое искусство должно вырабатывать новые методы агитации.

ВЫСТУПЛЕНИЕ ПО ДОКЛАДУ М. Ю. ЛЕВИДОВА О СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ И ЛИТЕРАТУРЕ

27 октября 1921 года

В беседе после доклада энергично возражал Левидову Маяковский, упрекавший докладчика в верхоглядстве и указавший на ряд положительных и ярких, по его мнению, явлений настоящего дня в искусстве, к которым оратор причислил прежде всего творчество поэтов Пастернака, Асеева и др., работы художественной молодежи в области живописи, опыты нахождения новых форм сценического искусства — в области театра.

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ДИСПУТЕ «ПОЧЕМУ МОЛЧАТ ПИСАТЕЛИ?»

14 ноября 1921 года

Никакого оскудения литературы... никакого ее понижения нет. Наоборот, в настоящее время новая литература все крепнет и крепнет. Теперь, как никогда раньше, даже в довоенное и дореволюционное время, замечается полный расцвет поэзии, влачившей раньше жалкое существование. Новой русской литературе необходим новый язык и выработка его, выработка новых форм слова может производиться лучше и легче всего только поэзией. Вот почему сейчас наблюдается расцвет именно поэзии, а не прозы. Как на образцы этой новой поэзии, великолепно чувствующей современность, тов. Маяковский указывает на произведения Асеева и Пастернака.

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ПЕРВОМ ВЕЧЕРЕ «ЧИСТКА СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ»

19 января 1922 года

Владимир Маяковский проводит «чистку поэтов». Аудитория Политехнического музея набита сверху донизу. Интерес у публики выявляется колоссальный. Да и как не интересоваться: в хаосе литературных течений, школ, направлений и групп, которые плодятся с невероятной быстротой, разобраться одному не под силу, а «чистка» — это оригинальная форма коллективного труда, она может многое вывести наружу, объяснить, опровергнуть, доказать.

Теперь — кто же не считает себя поэтом, раз он посещает какое-нибудь литературное «кафе» и раза три-четыре тиснет в журнал или в газету свои вымученные стишки? Да и не только назовется поэтом,— он, ни мало ни много, претендует на «школу», гремит о себе как о новаторе, родоначальнике, чуть ли не гении!..

Вывести на чистую воду таких «примазавшихся к поэзии гениев» — задача и интересная и благодарная.

Задача в высокой степени и серьезная, если понимать ее в смысле строгой критики, в смысле вдумчивого коллективного анализа всего строя мыслей, взглядов и убеждений пишущей гвардии, литературных приемов и форм под углом зрения революционной эпохи. Не так важно, конечно, будет или нет «вычищен» какой-нибудь отдельный поэт: вычищать его по существу неоткуда, ибо «не существует даже и профсоюза поэтов», как доложил Маяковский. Да и невозможное дело «заставить» отойти от писания того, кто пишет. Дело не в этом. Важно творчеству поэта дать общественную оценку, определить его место в современности вообще и в поэзии в частности: нужен ли он новому времени, новому классу, совершенно новому строю мыслей, которым живет Советская Россия.

Поэтому нас не интересует судьба отдельных поэтов, говорить о ней мы не будем — важны лишь общие результаты и выводы, к которым пришла аудитория.

Маяковский положил в основу «чистки» три самостоятельных критерия:

1) работу поэта над художественным словом, степень успешности в обработке этого слова,

2) современность поэта переживаемым событиям,

3) его поэтический стаж, верность своему призванию, постоянство в выполнении высокой миссии художника жизни.

За последние годы работа над совершенством художественного слова шагнула далеко вперед: в этом отношении немало заслуг падает на долю футуристов. Избитые, привычные слова и их сочетания уже бессильны выразить богатейшую гармонию новых мыслей и чувств.

Надо изобрести новые, еще не сказанные слова, надо оригинальным их соединением зажечь старые, вложить в них новый смысл, новое содержание.

Завядшие рифмы и мертвые размеры должны уступить место каким-то новым, органическим формам, как неизбежное вытекающим из суммы новых идей, запросов и чувств. С этой точки зрения не выдерживают критики даже большие мастера художественного слова, которые ушли корнями в старый мир и никак не хотят (а может быть и не могут) понять и принять того нового, что несет с собою и чего требует настоятельно новая эпоха. Уж если в области практической повседневной жизни мы то и дело творим новые слова, какие-нибудь «Главтекстили», «Упвосо», «Чусоснабармы», слова, порожденные исключительно новыми условиями и новыми потребностями,— как же оставаться с одними старыми словами в поэзии, рождающейся из глубин современного, нового человека, отражающего в своем творчестве не только эту конкретную действительность, которой живем, но прозревающего и ту новую жизнь, за которую боремся, за которую стоит перенести новые страдания, вести любую, самую тяжкую борьбу. Истинный поэт должен найти эти новые слова: они художественно осветят путь, они нужны современному человеку, они необходимы самому поэту.

Итак, первым требованием предъявляется: усиленная и плодотворная работа над словом, над его обновлением, оживлением, мастерским объединением его с другими — и старыми и новыми словами.

Второй критерий, пожалуй, еще более серьезен, еще легче поможет нам разобраться в истинных и «примазавшихся» поэтах:

это их современность. Вот тема, которая вызывает бесконечные споры! Вот дорожка, на которой схватываются в мертвой хватке поэты старого и нового мира! В сущности, вопрос этот есть коренной вопрос о содержании и об основе самой поэзии — для нас, революционеров, такой ясный, самоочевидный вопрос.

Сломлены устои буржуазного мира. Новое, рабочее государство выводит на широкий и светлый путь не только Россию, но человечество. Решаются мировые, исторические вопросы. И решаются не заседаниями и конференциями, а кровью, железом, опустошительными эпидемиями, поволжскими драмами, невероятным голодом борющегося класса, целым сонмом несчастий, лишений, ужасов и бедствий.

Таково содержание современности, стоящей на грани двух миров. Хочешь или не хочешь принять эту современность — вопрос иной, но отмахнуться от нее нельзя, не замечать ее невозможно. И ставился вопрос: достойно ли художника в эти трагические дни отойти от современности и погрузиться в пучину сторонних, далеких, чуждых вопросов? Можно ли и теперь воспевать «коринфские стрелы» за счет целого вихря вопросов, кружащихся около нас? Часть аудитории, правда небольшая, стояла, видимо, за «коринфские стрелы» — это зрители жизни, революционный балласт, люди, от которых не было и никогда не будет никакого толку. Но властно господствовала и торжествовала совсем иная идея — о подлинной задаче художника: жить живой жизнью современности, давать эту современность в художественных образах, помогать своим творчеством мучительному революционному процессу, участвовать активно в созидании нового царства.

И когда с этим критерием мы подходим к поэтам современности, многие остаются за бортом, поэтами во всем объеме этого слова названы быть не могут: комнатная интимность Анны Ахматовой, мистические стихотворения Вячеслава Иванова и его эллинские мотивы — что они значат для суровой, железной нашей поры?

Но как же это так: счесть вдруг нулями таких писателей, как Иванов и Ахматова? Разумеется, как литературные вехи, как последыши рухнувшего строя они найдут свое место на страницах литературной истории, но для нас, для нашей эпохи — это никчемные, жалкие и смешные анахронизмы.

Третьим критерием было определение поэтического стажа. По нашему мнению, этот критерий является мало существенным, так как подлинным поэтом мы вправе назвать и начинающего, раз уже в первых его произведениях блеснут искры несомненного дарования.

Под углом зрения высказанных соображений дурную репутацию получили Адалис, Вячеслав Иванов, Анна Ахматова, группа «ничевоков» и др.

С большим вниманием и одобрением отнеслись пока только к творчеству Асеева...

Другие поэты, видимо, будут очищены в ряде следующих собраний. Жаль одного: публика сравнительно слабо участвует в анализе и оценке очищаемых поэтов. Нам представляется эта форма критики и коллективного суда особенно желательной на рабочих и красноармейских литературных собраниях, где слушающий приучился бы сознательно разбираться в литературных ценностях и отучился бы читать всякую белиберду, которая случайно попадает ему в руки.

ДОКЛАД «ЧТО ДЕЛАЕТ БЕРЛИН?»

Около 20 декабря 1922 года

ОБЩАЯ КАРТИНА ГЕРМАНИИ

Основное впечатление, что Германия, поскольку Берлин может ее представлять, тяжело больна, агонизирует, чахнет. В Берлине есть поле, и на нем — огромное количество новеньких аэропланов. Однако это поле — сплошное кладбище, ибо у всех его аэропланов разбиты моторы. «Культурные» французы ходили и разбивали их молотками. Рабочие, строившие эти машины, плакали — но победителей это, конечно, мало трогало. Одно из двух: или вся Германия надолго превратится под пятой победителей в подобное кладбище, или ее вырвет из цепких лап болезни пролетарская революция.

400 ТЫСЯЧ РУССКИХ

Более 400 тысяч русских — в Берлине. Отношение немцев к приезжающим из России самое предупредительное. Нередки случаи, когда комната, стоящая 7—8 тысяч марок, отдается русскому за $1^1/_2$ тысячи. Большая часть русской колонии состоит из эмигрантов — в последний год сильно изменивших свое отношение к РСФСР. На одной из берлинских улиц их живет так много, что улица эта теперь шутя называется: Непский проспект.

ЭМИГРАНТЫ

Русская эмиграция состоит из нескольких больших групп. Самая объемистая — сменовеховцы. К этим последним принадлежит и Ал. Толстой, собирающийся въехать в Россию... «на полном собрании своих сочинений».

К другой группе принадлежит Иг. Северянин, воспевающий не то белоголовку, не то красноголовку, но вообще нечто водочное. Несмотря на то, что вся заваруха в России — по словам Северянина — началась едва ли не по вине Маяковского и Д. Бурлюка, он, увидав Маяковского, пытался броситься ему в объятия и убеждал последнего помочь ему вернуться в Россию...

Третья группа — и в том числе известный теоретик лингвокритической школы В. Шкловский, убежавший из России, с огромной болью переживает разлуку с ней и мечтает вернуться в ее лоно какой угодно ценой.

Самая злобная группа, это те, кто первые годы революции прожил в России, а теперь черносотенствует за границей и вешает на шею советской власти всех собак.

А. Белый... жалуется на перенесенные им в России неудобства и недоедание, как будто Советская Россия специально устраивала неудобства для А. Белого! На одном из собраний в Доме искусств он, председательствуя, не дал говорить Маяковскому в тот момент, когда какой-то хулиган оскорбил русского художника. Белый дипломатично заявил, что он ничего не слышал. Маяковский и за ним почти вся аудитория ушли.

Белые, продержавшись у власти четыре часа, на пятый час сдали позиции сменовеховцам.

ГЕРМАНСКОЕ ИСКУССТВО

Художественные дела оказались настолько плохи, что «в рассуждении чего-бы покушать», Маяковский не нашел там ничего хорошего. Картинки и бюсты, конечно, есть, но той руководящей и той двигательной силы, которая ранее шла к нам из Европы — это относится и к Парижу,— уже нет.

В живописи главное место занимает в Берлине экспрессионизм, но при ближайшем рассмотрении знаменитейшими художниками его в Германии оказались... русские — Шагал и Кандинский. Единственный талантливый немец — Дикс.

Замечательное явление — Георг Гросс, впитавший в себя все социальные предпосылки Германии.

В литературе выделяются две группы: 1) революционно-мистическая, приближающаяся к А. В. Луначарскому (Кайзер, Толлер), и группа пролетарских писателей, не имеющих еще издателей: Гаспар.

Театров интересных в Берлине нет. Изобретательность режиссеров направлена в сторону ревю и обозрений: последние поражают безвкусной роскошью.

ВЫВОДЫ

Вл. Маяковский задается вопросом — почему мизерно западноевропейское искусство. И приходит к выводу, что, хотя все предыдущие искания и были плодотворно-формальны, но теперь формальным исканиям пришел конец. Они натыкаются на несоответствие социальной обстановки, которая не позволяет энтузиазму нового искусства перелиться на производство.

Отсюда — трагедия западного искусства и переход гегемонии в этой области к Москве.

ДОКЛАД «ЧТО ДЕЛАЕТ ПАРИЖ?»

27 декабря 1922 года

Маяковский был десять дней в Париже. Кое-что видел, кое с кем говорил — «впечатлился» на целый доклад — книгу, которую скоро выпустит. Это немного — Эррио был в России неделю и дал уже двести восемьдесят интервью.

Париж — исключительно шикарен. Исключительно богат. Сытая, довольная жизнь превалирует над всем прочим. Париж жрет, объедается, болеет брюшным тифом — чрезмерное увлечение устрицами и... сосет золото из договоров — Версальского, Севрского, русских облигаций и т. д.

В живописи — понижение художественной ценности. Популярные картины — с содержанием и исполнением пошлы (главный мотив — женское тело). Живопись — в руках крупных дельцов, скупающих картины и задающих тон. Пикассо отошел от жизни. Леже — несомненная величина — он индустриален. Из русских художников в «моде» Гончарова — у Дягилева. Сорин. Ларионов.

Театры. Есть в Париже актеатры, но французы ходят в различные Revue, обозрения — с разнообразной цирковой программой. Французам нравится «Николай», демонстрируемый под «Ах, зачем эта ночь». Вообще в кабаках — русская цыганщина.

В литературе сейчас в «моде»— вычурность стиля до нелепости. Есть поэтическая группа роялистов, символисты-неоклассики.

К России исключительное внимание — Маяковскому художники надавали много картин для наших художников. Автор «Рогоносца» возмущался постановкой Мейерхольда. Наши литераторы читают, но на их лекции и доклады ходят, как на благотворительные.

ДОКЛАД «ПРО ЛЕФ, БЕЛЫЙ ПАРИЖ, СЕРЫЙ БЕРЛИН И КРАСНУЮ МОСКВУ»

12 января 1924 года

Вечер начался докладом т. Маяковского о современном состоянии левого фронта в Москве в связи с общей атмосферою, господствовавшей на Западе. Даже за короткое пребывание в Париже или Берлине можно понять, что то, что мы знали о западном искусстве десять лет тому назад, остается там и по сей день. Европа не сдвинулась с места, словно не было мировой империалистической бойни, будто не замечается нарастания революционного рабочего движения, движения, которое вот-вот взорвется мировой коммунистической революцией. Запад пережевывает старую жвачку, и если замечается гигантский сдвиг в творческом развитии, то лишь при сопоставлении Запада с работою в области искусства в СССР.

Переходя к рассказу о положении искусства в РСФСР, т. Маяковский говорит о той роли, какую сыграли футуристы после Октября. Футуристы были первыми, кто сразу же пришли к Советской власти, и до сего времени они идут с ней нога в ногу. Еще в дореволюционное время, когда нынешние «попутчики» пели про крест святой Софии и про «русские Дарданеллы», рядом с ихним политическим вождем Мюлюковым-Дарданельским — футуристы, не страшась, подняли свой революционный голос против истребления пролетариата в империалистической бойне. Революция дала естественный выход футуристам, и они немедленно стали в работу на фронте строительства пролетарского государства. За это время много «желтых» и даже «черные» сделались «красными», появилось «сменовеховство», из-за границы возвращается эмигрантская публика, организовавшая фронт «попутнической братии» в общем фронте жизни искусства.

«Левый фронт» объединяет в себе революционных мастеров разного профиля — литераторов, художников, режиссеров. Московским государственным издательством издается журнал «Леф». Проводится большого значения практическая и теоретическая работа, которая пользуется большой популярностью в рабочих массах. Лефовцы расширяют свое влияние на все ответвления культурной работы и производства. Агитационно-пропагандистская деятельность советской власти переводится большей частью в плане рабочего процесса Лефа (плакаты, агитлистки и т. д.). Советская книжка (монтаж) немедленно выходит в Москве так же с фабричною маркою Лефа.

Театральная работа Мейерхольда и других режиссеров проходит при ближайшем сотрудничестве литераторов Лефа. Лефовцы обрабатывают литературный материал для их постановок, лефовцы ставят пьесы, лефовцы производят продукцию массового потребления.

В конце т. Маяковский отметил, что эта работа с успехом проводится и на Украине (в частности, Ассоциацией панфутуристов).

ВЫСТУПЛЕНИЕ ПЕРЕД РАБКОРАМИ КИЕВА

13 января 1924 года

Без всяких предисловий и вступительных слов Маяковский начал сразу:

«Сосновский жаловался как-то, что несмотря на то, что он правит корреспонденции рабкоров, они все же плохи». Наши литераторы, хотя и советские, воспитаны на старых литературных формах и вкусах. Исправляя корреспонденции рабкоров, они доводят их до уровня общего шаблона. Вычеркивая из них слова и выражения, часто корявые, но полные образности, они лишают их той свежести, какую они имели до исправления. Вот сборничек рабкоров Хамовнического района. Назван он тоже по-старому «Лепестки». Где, спрашивает он, на производстве рабочий сталкивался с лепестками. Хохотал он до упаду над стихами вроде таких:

Я — пролетарская пушка,
Стреляю туда и сюда.

Тут видна рука исправляющего стихи, или выбросившего пару строчек, или что-то подменившего.

Вот образец старых понятий. Тов. Стеклов употребил раз выражение: «Надо поставить точки над «і», а «і»-то у нас давно уже нет, и многие, научившиеся теперь грамоте, понятия о нем не имеют. Или выражение: «красной нитью проходит». Кто ее видит эту нить? Все это трафарет.

Таким языком «шпарили» десять лет тому назад. Его надо сдать в архив, а учиться надо у жизни, у действительности, окружающей рабочего. Надо не бояться корявых слов и корявых выражений. Больше того, за них надо драться с редакцией и отстаивать их.

Что язык наш надо освежить, было ясно уже давно для Ильича. Он говорил, что нужно научиться телеграфному языку. Писать как можно покороче, но чтобы всякий понял. Задачей сегодняшнего дня т. Маяковский считает — не подражать старым литературным формам, а писать понятными, жизненными словами. Слова — это наш материал, из которых мы строим образы так же, как рабочий делает вещь из стали, кожи или бумаги. Слова эти нужно отстаивать, как мы отстаиваем правдивую мысль.

На что Демьян Бедный пролетарский поэт, а его многие не понимают. Красноармейцы его очень любят, но не все понимают. А это оттого, что и Демьян Бедный одержим старыми литературными навыками. Его ⟨Маяковского⟩ призыв к рабкорам и совет, как поэта: «Заботьтесь о собственном языке, ибо важно и существенно только то, что выражает вашу мысль».

ДОКЛАД «ДОЛОЙ ИСКУССТВО, ДА ЗДРАВСТВУЕТ ЖИЗНЬ»

16 января 1924 года

«Ни одна мать, ни тетка, ни отец из присутствующих сегодня в театре, не станет хвастаться перед своими знакомыми, что их сын, дочка или племянница умеют шить хорошие сапоги, варить вкусную пищу, а вот про то, что в день именин они умеют написать две колонки стихов в альбом или нарисовать головку котика, про это хвастают везде».

Первое (шить сапоги, варить пищу) звалось «простою работою», и этим занимался рабочий.

Другое — звалося «художественным творчеством», и им занималась избранная «интеллигенция».

Так было.

Так и сегодня: кто не работает, тот и не ест. Искусство превращается в «работу для избранных» у одних и в «просто работу» у нас («Лефа»).

«Художественное творчество»— признается нужной работой требованием коренного сегодняшнего потребителя, не как слово для отдыха, «развлечения», а как выработка слов, улучшающих, организующих нашу жизнедеятельность.

На фронте этого художественного творчества предложения, к сожалению, по-прежнему в десятки раз превышают спрос. Это должно быть решительно изменено.

Что касается задач сегодняшних работников над словом (организаторов языка), то нужно пересматривать запасы старого словесного материала и создавать из них новую речь, организующую сегодняшний день. Свежие, сегодняшние слова нужно оставить, остальное на помойку.

Слово, как и общественная структура, как быт, как одежда, как воздух — требует «проветривания», «чистки», «мытья».

Искусство должно тесно сомкнуться с жизнью (как интенсивная функция последней). Либо слиться с ней, либо погибнуть.

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ДИСПУТЕ О ПОСТАНОВКЕ «Д. Е.»

18 июля 1924 года

Три года тому назад считалось хорошим тоном крыть Мейерхольда. Таким же хорошим тоном считается теперь нести о нем восторженную чепуху. Как борющийся в одном лагере с Мейерхольдом, я считал нужным, прав ли Мейерхольд, или не прав, принимать на себя все удары, направленные против него. Однако на этот раз мне приходится самому подлить дегтя в фимиам. Но это вовсе не значит, что я выступаю против Мейерхольда.

«Д. Е.» произвело на меня удручающее впечатление. Театральное мастерство, понимаемое как своего рода супрематизм, здесь доведено до абсурда. Мейерхольд — гениальный режиссер по сравнению с прочей театральной ерундой. Пьеса же «Д. Е.» — абсолютный нуль. Слово в ней, ее сценический материал — убожество. Переделывать беллетристические произведения в пьесу может только тот, кто выше их авторов, в данном случае Эренбурга и Келлермана. Без этого условия спектакля как орудия классовой борьбы нет и быть не может.

Театр проявил пренебрежение к литературному и декоративному моментам. Три экранчика убоги по сравнению с кинематографом. Это деревянные корыта, которые разобьются через четыре спектакля. «Борьба с кинематографом» не может достичь цели. Ввод красноармейцев и матросов на сцену — дикость. Это какой-то институт театральных денщиков.

В «Д. Е.» поставлены точки над і. Высшим достижением Мейерхольда был «Великодушный рогоносец». Затхлый «Лес» Островского на революционных подмостках был шагом назад. Выхолощенное «Д. Е.»— второй шаг назад. Мейерхольд это лучше всех понимает. И все же любой лозунг «Д. Е.»— лучше галиматьи старых театров. Но театр должен вооружиться всеми достижениями искусства.

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ДИСПУТЕ В КОЛОННОМ ЗАЛЕ ДОМА СОЮЗОВ

18 марта 1925 года

Партия поставила на очередь вопрос об искусстве, и эта дискуссия чрезвычайно своевременна.

Вопрос о формальном методе академически решаться не может. Это вопрос об искусстве вообще, о Лефе.

Вопросы искусства стоят сейчас в области практического порядка, и к ним примыкает вопрос о формальном методе. Формальный метод и социологический метод — одно и то же, больше никакого формального метода нет.

Нельзя противопоставлять метод социологический формальному методу, потому что это не два метода, а один: формальный метод продолжает социологический. Там, где кончается вопрос «почему?» и возникает «как?», кончается дело социологического метода и на его место во всеоружии вступает формальный метод.

Так в любом производстве. Если моду на тот или иной фасон башмаков можно объяснить социальными причинами, то, чтобы сшить их, нужно уменье, мастерство, знание определенных приемов. Надо знать способ обработки материала, способ утилизации. Такое знание необходимо и в искусстве, которое прежде всего мастерство, а изучить это мастерство как раз и помогает формальный метод.

Поэт сам направляет свои пушки. В поэтической работе социальное и формальное объединено вместе.

Товарищ марксист, который берется за искусство, необходимо должен иметь и формальные знания. С другой стороны, и товарищ формалист, изучающий формальную сторону искусства, должен твердо знать и иметь в виду социальные факторы.

Грешат обе стороны, отделяющие одно от другого. Только в понимании их связи возникает правильное суждение.

Я свои возражения всегда держу наготове против этой постоянной антитезы.

Революционным произведение становится не только от формальной новизны. Ряд фактов, изучение социальной основы дает ему силу. Но, кроме изучения социологического, есть изучение и формальной стороны.

Это не противоречит марксизму, а с вульгаризацией марксизма мы боремся и будем бороться.

ДОКЛАД «О СОВЕТСКОЙ ПОЭЗИИ»

10 сентября 1925 года

Лекция т. Маяковского была построена на пояснении трех основных тезисов, характеризующих советскую поэзию и глубокой гранью отделяющих ее от поэзии буржуазных стран.

1-й тезис — советская поэзия есть производительное искусство.

В чем выражается «производительность» ее?

Не в том, конечно, что она «механизировалась», превратилась в простое производство. Советская поэзия остается поэзией, творчеством в истинном смысле этого слова. Но советский поэт в своем творчестве стремится стать и становится лицом к лицу с рабочим.

Он черпает свое вдохновение в каждодневном, но вместе с тем геройском, часто полным самоотречения и самопожертвования советском строительстве, в созидании новых, лучших форм социальной жизни.

Первая задача искусства — найти свое место в мире.

Этот лозунг вначале был встречен враждебно некоторыми представителями искусства даже и в самой Советской России.

2-й тезис — искусство есть творчество сегодняшнего дня, искусство не вечно. Оно должно отражать в себе нужды, заботы и чаяния настоящего момента, а не витать в небесах.

Мещанство восстает против этого положения.

Этот тезис чужд мелкобуржуазному мировоззрению «успокоившихся граждан», для которых искусство — своего рода «удобный диван», на котором так приятно «отдыхать» и возноситься мечтами к звездам.

Эти «успокоившиеся граждане» не могут, конечно, понять, что революционное искусство должно выковываться в каждодневных горестях и радостях широких трудовых масс, черпать свое вдохновение из корней жизни.

Каждый революционный поэт должен — и в этом заключается 3-й тезис — связать себя с классовой борьбой, честно и сознательно связать себя с чаяниями и стремлениями рабочего класса, бросить вызов буржуазии.

Эти три положения, легшие в основу новой советской поэзии, советского искусства, заставляют буржуазных критиков обрушиваться на советских поэтов, как на «бездушных людей», «советских вандалов», отрицающих старое искусство, душу, ту мистическую «душу», которой они-то сами никогда не видели, о которой знают «понаслышке или же из богословских книг».

И «душа» представляет собою, в сущности, лирические переживания, и буржуазные критики и поэты сильно скорбят о ее потере.

Должны ли поэты Советской России стать на сторону этой таинственной «душонки», к которой мещанство и буржуазия всех капиталистических стран (и особенно Америки) относится так нежно?

Нет!— отвечает Маяковский. Советские поэты стоят твердо, обеими ногами, на земле.

Но мещанство и буржуазия боятся реализма. Их мелкая покупательская психология не переносит реализма, машинного грохота жизни и пытается затушевать его лирическими «душевными» излияниями, мягкой музыкой, «мягким светом свечек».

В Советской России не должно и не может быть места мещанской лирике. Там идет борьба с мещанским укладом жизни.

Из этого не следует, что революция исключает лирику.

Но лирика революции и лирика мещанства — два борющихся мотива. Они по своему существу — прямо противоположны друг другу.

Каждое искусство создается классом во время его подъема. Потом оно становится ретроградной силой.

Как на иллюстрацию этого т. Маяковский сослался на Сергея Городецкого и других поэтов царской России, «тонкая поэзия» которых часто скрывала наглые помыслы империалистических захватчиков.

Вопрос об отделении искусства от жизни — вздорный вопрос. Искусство выражает интересы того или иного класса.

Советские поэты вполне это сознают и в этом видят новые воз-

можности. Им чужда кружковщина русского эмигрантства, их не обольщает отвлеченная лирика, внешность.

Они знают, что каждое стихотворение — «оружие не для отдыха, а для борьбы». Революционные советские поэты, освободившись от буржуазных пут, отвечают презрением на предложения о соглашательстве. Их не поймаешь на «молочных реках и кисельных берегах свободного искусства».

Они знают, что единственное место, где гордый, уважающий себя художник не подвергается необходимости продавать свои достижения, это «голодная Советская Россия», страна «железной диктатуры пролетариата».

ДОКЛАД «ЧТО Я ПРИВЕЗУ В СССР?»

4 октября 1925 года

Какой представляет себе Америку русский народ, представители русского искусства вообще и футуристы в частности? Какой представлял себе ее сам В. Маяковский?

На этот интересный вопрос он ответил в своей лекции в воскресенье, передав вкратце содержание своей поэмы «150 миллионов». Представление об Америке у русского вообще, у русского художника и футуриста, выражаясь в различных образах, сводится, в сущности, к одному: к представлению о грандиозности. В воображении крестьянина — она рисуется в виде безграничных, тучных полей, на которых пасутся огромные стада сытого скота.

Перед футуристами она встает в форме «многосаженного, многоверстного чудища Вудроу Вильсона — символа американской буржуазии».

Чикаго — чудовище город «с 14 000 улиц, а от каждой улицы — по сотне переулков, и весь он залит морем электрического света, в сравнении с которым свет солнца — «не ярче грошовой свечи»; а у каждого жителя «не меньше — генеральский чин».

Это, конечно, сатирическое, преднамеренное преувеличение, поэтическая «работа красок» в отличие от сухой «работы слова» в путеводителе. Однако же во всем этом скрывается идеализация усовершенствованной «бесконечной техники» Америки, представление ее в «головокружительном, карусельном масштабе».

Соответствует ли это представление действительности? Далеко нет.

Америка — не единое целое совершенство техники, «не один винт, а много»,—«капиталистический хаос»; она — «общий неорга-

низованный ансамбль», беспорядочно сбитые в кучу осколки технических совершенств и удобств при отсутствии удобств в большом масштабе.

Эстетические законы в Америке не соблюдаются. Ее города — сплошная скученность. Шум американских городов — это неорганизованный, случайный шум, нагромождение шумов, рев, а не организованный мотив. Основная черта жизни американских городов — максимальная быстрота при минимальном соблюдении удобств.

Но в этом хаосе нагромождения т. Маяковский подмечает здесь и там отдельные эстетические продукты технического созидания. Один Бруклинский мост чего стоит с его стальными канатами!

В Америке, конечно, есть много интересного, удивительного.

«Мы приезжаем сюда,— говорит Маяковский,— не учить, а учиться, но учиться тому, что нужно и так, как нужно для России». Но Америка в целом непригодна для Советского Союза как образец. Америка для СССР — лозунг устройства советской индустрии, но американизм — уклад жизни — для Советского Союза неприемлем.

И в восторженном восхвалении Америки футуризмом проявляется его коренная ошибка — восхваление техники, как таковой, техники ради техники.

Футуризм имел свое место и увековечил себя в истории литературы, но в Советской России он уже сыграл свою роль.

Стремление и работа Советского Союза находят себе отражение не в футуризме, а в Лефе, воспевающем не голую хаотическую технику, а разумную организованность. Футуризм и советское строительство,— заявляет Маяковский,—не могут идти рядом. «Отныне,— говорит он,— я против футуризма; отныне я буду бороться с ним».

ВЫСТУПЛЕНИЕ ПЕРЕД РАБКОРАМИ И ЖУРНАЛИСТАМИ КИЕВА

31 января 1926 года

Два года тому назад т. Маяковский делился с рабкорами опытом, как следует писать для газеты, как надо беречь часто корявую, но колоритную рабкоровскую речь, как следует остерегаться литературных штампов, шаблонов. За эти два года рабкоры выросли в могучую рабселькоровскую организацию, за нашим примером разворачивается рабкоровское движение и за кордоном, и т. Маяковский больше не учит рабкоров, как нужно писать, а знакомит их с состоянием и характером буржуазной прессы, особенно американской.

В одном только Нью-Йорке выходит 1500 разных газет и журналов. Большинство, на 90% — это буржуазная пресса реакционного направления. Американский репортер — подобие «ростовского жулика».

В Нью-Йорке довольно много коммунистических газет, которые выходят на разных языках. Только одна еврейская газета «Фрейгайт» имеет тираж 30 000.

Состояние американской коммунистической прессы напоминает нам состояние нашей прессы в дореволюционное время; как у них так и у нас рабочие поддерживают свою прессу. Центральный орган американской компартии «Дейли Уоркер» едва существует, однако 40 000 долларов, которые рабочие собрали между собой, поставили газету на твердую почву.

Нью-йоркские газеты выходят на различных языках, ибо такой состав нью-йоркского населения. Из 150 000 фордовских рабочих 80% чужеземцев, которые говорят на 54 языках. Со всеми коммунистическими газетами упорную борьбу ведет, кроме буржуазной, и

социал-демократическая пресса. Большое влияние имеет еврейская газета «Форвертс» с тиражом 300 000 экземпляров. Газета «Русский голос» имеет тираж в 30 000 экземпляров и твердо стоит за признание Советской власти, однако иногда во время выборов кандидатов в парламент за деньги помещает объявление кандидата вражеской партии. Три белогвардейские газеты только и делают что распространяют про нас пугающие слухи.

Что до американской буржуазной прессы, то она живет сенсациями, убийствами, насилиями и т. п. Убийства случаются там каждый день, но если б их не было, то это уже было б убийство для американских репортеров.

Газеты там очень большие, особенно недельные, что две такие газеты едва вместились в чемодан т. Маяковского. Чтоб прочитать такую газету требуется потратить целый день. Такая газета стоит в пять раз дороже, чем ее продают, но выручают объявления. Лучшие поэты и журналисты Америки пишут объявления для разных фирм.

Американские журналисты, правда, не так продажны, как французские, но это оттого, что американские газеты запродаются гуртом, вместе с их хозяевами, раз и навсегда. Про Маяковского там тоже распространяли разные небылицы, например, когда он спросил репортера, почему тот еще не написал, что будто Маяковский убил свою тетку, тот задумался и сказал: «И правда, почему не написал?»

Рядом с этим там рабочие домогаются выпуска стенных газет, в которых говорят о своей действительной жизни.

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ВСТРЕЧЕ С ПРОЛЕТАРСКИМИ ПОЭТАМИ РОСТОВА-НА-ДОНУ

7 февраля 1926 года

Говоря вообще о зачитанных стихах, Маяковский указал, что рапповцам не стоит бросаться к мировым темам, но следует писать больше о том, что хорошо им известно и не вошло в литературу: о Ростове и Нахичевани, в быту которых скрыто много сокровищ для поэзии (например, самое слово «Нахичевань» — великолепное слово, еще никем не использованное в поэзии); не стоит начинающим писать непременно гладкие, чистенькие стихи, можно и нужно делать их по возможности «корявее»,— это будет задерживать внимание читателя на каждой строчке; слова надо давать в таком сочетании, в такой переработке, чтобы они возрождались, являлись перед читателем в новом свете; стоит помнить, что ни один поэт не должен быть похож на другого, но каждый должен иметь свое лицо и голос; поэтому не стоит торопиться печататься...

Разбирая зачитанные рапповцами стихотворения, Маяковский высказал такое мнение о каждом поэте:

Безбородов и Полянский еще слабы. У первого наблюдается не только символизм формы, но символизм содержания; второй просто рифмует строки. Обухов покамест тоже слаб, но ему работать нужно— задатки есть. Григорий Кац хороший поэт, но они у него слишком напевны, гладки.

— Выкиньте из середины какое-нибудь слово, чтобы нарушить размеренность... Сделайте их покорявее.

Павел Кофанов поэт вполне сформировавшийся. Его стихи своеобразны. Правда, в стихотворении «Казаки» не дана казачья жизнь; это стихотворение следовало бы оживить вставкой песни терских казаков, но зато в «Сане» автор оригинален и знает, о чем говорит. Жак в своих стихах дает мало новых образов, и в них слишком много пафоса.

ВЫСТУПЛЕНИЕ В КЛУБЕ РАБКОРОВ «ПРАВДЫ»

11 апреля 1926 года

Судя по настроению сегодняшнего собрания, судя по тому, что собрание наше названо в объявлении концертом, вопросам поэтической работы у нас все еще не придают должного значения. Мы, лефовцы, привыкли разрешать эти вопросы с пеной у рта. Вопрос серьезен. Положение с поэзией у нас дрянное. Издатели говорят, что стихи не идут на рынке. В своей статье в «Красной нови» (№ 4) я доказал, что это чушь, что дело здесь в значительной мере решается аппаратом распространения. Но надо сказать все-таки,что на 99% виноваты и сами поэты. В 99 случаях надо сказать поэту: брось ты этим заниматься. А иного, который, может быть, не написал еще ни одной строчки, но имеет данные, следует тянуть за уши и заставлять писать. Сейчас пишут плохо. Вследствие этого и большие современные поэты начинают терять квалификацию: нам не с кем соревновать.

Редакторы у нас руководятся чисто субъективным чутьем. «Мне это нравится»,— скажет редактор и печатает дрянное стихотворение. Высокие слова «творчество», «талант» все еще слишком в ходу в их среде. Так же скверно обстоит дело с руководством начинающим писателем. Показательно уже это: книжка Шенгели — е д и н с т в е н н о е руководство к тому, как писать. Об этой книжке, в сущности, не стоило бы говорить, если бы не два обстоятельства. Первое — книжка вышла уже 3-м изданием и то почти раскуплена. Второе — издана она весьма авторитетным издательством «Правда». А между тем книжонка эта — прямо стихийное бедствие. До войны была подобная книжонка, изданная где-то в провинции: Рабинович, «Как в восемь уроков сделаться поэтом». Она разошлась в 28 изданиях. Поэты присылали свои стихи в редакцию, стихи были безукоризненны с точки зрения Рабиновича, и поэты с полным осно-

ванием требовали, чтобы они были напечатаны. Представьте себе сейчас кто-нибудь выпустил бы брошюру: «Как в восемь уроков стать марксистом». Она была бы тотчас же изъята из продажи, потому что развивала бы одно верхоглядство. Книжонка Шенгели — именно такого типа. В ней всего сто страниц, и сколько наворочено чепухи! Но она не встретила такого же отношения. Ее распространяют. Разумеется, не нам говорить, что писать стихи нельзя научиться. Но ямбы и хореи нам не нужны. Ямбов и хореев давно не существует. Ямбами и хореями давно никто не пишет. «Двенадцать» Блока, одно из первых произведений о революции, стихи современных поэтов,— вот возьмем Уткина, Светлова,— они написаны свободным стихом. А Шенгели говорит — пиши ямбом. Ни слова о свободном стихе. И главное — все это изложено директивным тоном: пиши так, все остальное будет плохо. Меня считают первым поэтом сейчас. Я и сам знаю, что я хороший поэт. Но хореи и ямбы мне никогда не были нужны, и я их не знаю. Я не знаю их и не желаю знать. Ямбы задерживают движение поэзии вперед. То же и в других случаях—и стопосочетание и рифмы. В 1820 году вышла «Учебная книга российской словесности» Греча. Любопытно, что через сто лет Шенгели в своем руководстве дает почти то же самое, что Греч в 1820 году, только примеры у Шенгели из более поздней литературы. Но даже и Греч был добросовестнее Шенгели. Греч оговаривается, что рекомендуемые им размеры не для всякой работы применимы. Одно для оды, другое— для баллады. И что вполне законное явление — отступление от правил, «поэтические вольности». Итак, книга Шенгели пишет о несуществующих сейчас вещах; для современного поэта то, что пишет сейчас Шенгели,— недопустимое вранье.

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ДИСПУТЕ «О ХУЛИГАНСТВЕ»

30 сентября 1926 года

Тов. Маяковский касается вопроса о хулиганстве постольку, поскольку он отражается в искусстве, сообщает яркие факты хулиганства за границей и заявляет:

— Нужно видеть, где хулиганство переходит в другие виды преступления. Хулиганство именно бесцельное озорство. Не нужно выступать резкими моралистами, нужно изживать хулиганство культурными и административными мерами, развертыванием работы клубов. А как лучше привлечь массу в клуб,— этот вопрос надо задать Наркомпросу во всей его боевой срочности.

Заканчивая свое слово, т. Маяковский зачитывает стихотворение «Хулиганство», подчеркивая его конец:

...Суд не скрутит —
набрать имен
и раструбить
в молве многогласой,
чтоб на лбу горело клеймо:
«Выродок рабочего класса».
А главное — помнить,
что наше тело
дышит
не только тем, что скушано;
надо —
рабочей культуры дело
делать так,
чтоб не было скушно.

ДОКЛАД «КАК ПИСАТЬ СТИХИ?»

1 ноября 1926 года

...В газету «Радяньске село» каждый день приходят рукописи со стихами страниц не менее как на 40. Можно не сомневаться, что даже наиболее трудолюбивый поэт-селькор не сможет написать такое количество скорее чем за месяц, а то и два, напряженной работы. Следовательно, в газете «Радяньске село» есть больше тысячи селькоров, которые хотят писать стихи, тратят на это массу времени.

В чем заключается причина того, что наши сегодняшние стихи (и поэтов и селькоров) так слабы?

Каждая работа требует умения. Наши молодые писатели совсем не хотят учиться.

Что они делают? Они переносят из старой дворянской поэзии старые поэтические образы и используют их так же, как раньше использовали дворянские поэты.

ТАНК И ТАНЬКА

Работа поэта должна быть направлена на то, чтобы помочь организовать наше социалистическое строительство. Какую силу представляет собой поэзия, стихи, можно видеть хотя бы на примере работы поэта Демьяна Бедного. Был такой случай. Генерал Юденич наступал на Ленинград. Впервые тогда появились танки. Эти танки наводили ужас. Наши красноармейцы боялись их как чорта. Но достаточно было Демьяну обозвать в своем стихотворении танк Танькой, как сразу пропал весь страх перед этим чудовищем. «Танька» — это понятно, это не страшно, а наши красноармейцы научились брать эти «Таньки» чуть ли не голыми руками. Не нужно

думать, что это единственный и лучший способ — идти на танки с голыми руками, но в то время, может быть, другого не было.

Стихи только тем и сильны, что они дают новый художественный образ, который создается словом. И если некоторые теперешние поэты некритически относятся к тому словесному материалу, которым они располагают, то выходит чорт знает что. Вот, например, у одного поэта читаем такое:

> Выродки ленинской складки,
> Вот оно, рабочее отродье.

Так честит поэт-комсомолец свой же комсомол. Это пример того, как, взяв совсем неподходящие слова «выродки», «отродье», поэт придает стихотворению вульгарный характер.

В стихотворении другого поэта встречаем такое выражение:

> Бескрайный и непочатый ломоть.

Что такое ломоть?—Что-то отрезанное от целого, что-то начатое, что-то, что имеет «край». А чтобы ломоть был без краев и непочатый — этого совсем не бывает.

Другой поэт пишет, например, в своем стихотворении «Сосоре». Что это значит? Кто додумался бы до этого? А это поэт, видите ли, хотел сказать СССР, но так как это у него не подходило под рифму, он и бахнул какой-то Сосоре.

Тов. Маяковский приводит еще несколько примеров неудачных, недодуманных строф у наших поэтов. Вот у одного поэта, который пишет стихи про комсомолку, есть такое·

> У нее по бокам не шуршащий шелк,
> А Ульянова пятый том.

Выходит, что у комсомолки книжка Ленина, дорогого нам Ленина, вместо юбки какой-то, что ли?

Или вот, читая одно стихотворение о том, как мать ожидает своего сына, находим там такое выражение:

> Не придет он так же вот,
> Как на зимние озера летний лебедь не придет.

Ясно видно, что тут, не иначе как за волосы притягиваются ненужные слова только для того, чтобы получить рифму «так же вот»! А потом, как это мило звучит, напоминая русское слово «живот». А дальше еще про лебедя! Ведь он никогда «не придет», так как лебедь большей частью не ходит, а летает или плавает.

В другой газете мы читаем стихи про лебедя. Известно, что лебедь птица красивая , не гусь и не курица—однако откуда она появилась в нашей пролетарской поэзии! Нужно просто сказать, что этот лебедь— белогвардейский. Его занесло в нашу поэзию из бывших дворянских дворцов, дворянских парков. Поэт же, не чувствующий современности, и протаскивает под полою старые художественные образы.

Это не одинокие неудачные случаи, такие нелепицы встречаются и у наших новых поэтов на каждом шагу. Как раз грешат такими ошибками те селькоры, кто уже написал сотни стихотворений. *Они не работают над собой.*

Необходимо работать, учиться, нельзя печатать, выпускать в свет недоработанное.

Дальше т. Маяковский возвращается к тому вопросу, с которого он начал: как научиться писать стихи за пять уроков? Кажется, лет двадцать назад были такие книжки, да и теперь появляются такие халтурные учебники, которые обещают научить писать стихи. Вот и в одной газете было недавно подобное объявление.

Тов. Маяковский говорит: «Если я не берусь за то, чтобы научить вас за пять уроков писать стихи, то я хочу за один урок отучить от этого дела».

НЕ ВОРУЙТЕ, А РАБОТАЙТЕ И УЧИТЕСЬ

Теперь о рифме. Есть такая книжка Шенгели — «Как писать статьи, рассказы, фельетоны, стихи». Там опять пишется, что каждый может за несколько минут придумать массу *новых* рифм.

Есть книжки, в которых собраны разные рифмы и которые у порядочных поэтов служат для того, чтобы они видели, что эти рифмы сделал кто-то другой и чтобы этого самим не повторять. А наши молодые поэты напропалую крадут эти рифмы. Это похоже на то, как если бы на фабрике какой-нибудь рабочий, которого поставили делать гайки, стянул бы просто из-под соседнего станка несколько штук, принес бы их мастеру и сказал:

— Вот возьмите. Это не я сделал, а кто-то другой, но это не имеет значения. Я использую эти гайки.

Необходимо учитывать те великие трудности, которые стоят перед современным поэтом. Он должен давать новое, давать новые рифмы, новые художественные образы. Стих должен быть штыком против врага, плетью для того, кого нужно осмеять, боевым барабаном для наших боев за будущее.

НИКАКИХ ТАЙН, ТОЛЬКО ТЕРПЕНИЕ, МАСТЕРСТВО И РАБОТА

Маяковский окончил свою лекцию такими словами: «Не подумайте, что я хочу отогнать рабочих и крестьян от искусства. Нет. Совсем не нужно думать, что искусство поэта, писателя — это что-то окутанное туманом и тайною и около него ходят какие-то «жрецы» искусства. Нет, это обыкновенная человеческая работа, и как раз сейчас необходимо сделать все возможное, чтобы показать рабочим и крестьянам, как эта работа делается. Мы видим, как появляются талантливые люди из рабочих и крестьян, которые имеют чувство стиха и могут писать. Только необходимо помнить, что одним талантом и желанием ничего не сделаешь.

Необходима огромная, нечеловеческая работа над собой, необходимо изучать, исследовать опыт других писателей. Можно было бы всем тем, кто хочет стать писателем, сказать:

«Ты готов вынести все невзгоды этого ремесла, ты готов работать долгие годы, готов заболеть в поисках новой рифмы и поэтического образа? Если готов — тогда просим».

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ДИСПУТЕ О БОГЕМЕ

19 ноября 1926 года

...У нас просто не понимают, что такое богема. Я никогда не сидел в кабаках, не пил пива и не был хулиганом. Богема — это было общество изысканно-остроумных и талантливых людей, и ходили туда отнюдь не пьянствовать. У нас же сейчас не богема, а мелкая скука мелких людишек, разгильдяйство, гипертрофия самомнения и потрясающее количество гениев, выросших в 24 часа. На эту «богему» просто плюнуть надо!

ДОКЛАД «ПОП ИЛИ МАСТЕР»

24 ноября 1926 года

Маяковского приводит в бешенство «литературное поповство»: «вдохновение», длинные волосы, гнусавая манера читать стихи нараспев.

Он вычислил, что в одной Харьковщине 180 000 ⟨?⟩ поэтов. «От поэтов — не продохнуть».

— Среднее мясо этих стихов ужасно.

— Стихотворное наводнение выходит далеко за пределы литературных интересов, эти стихи — определенное бедствие для дела организации молодого сознания.

— Результаты: в магазинах ни одной книжки стихов не берут, обманутый читатель обходит Гиз стороной («впрочем, от моих книг в убытке не останетесь!»).

— Такое огромное количество стихов в корне деквалифицирует действительно хороших поэтов. А потому — пора поставить вопрос об отборке поэтических произведений, надо вскрыть, почему люди в такой массе пишут и как это зло искоренить?

— Неверно, что поэзия — легкое дело, которому можно обучиться в несколько уроков по книжке Шенгели (тут основательно досталось Шенгели и его злосчастной книжке). Моя задача — не в пять уроков научить писать стихи, а отучить в один урок.

— Литература, которая должна вести рабочий класс на борьбу — труднейшее дело в мире.

— Не всякого надо считать поэтом из этих нахрапистых ребят, много печатающихся и имеющих свои книги.

— Рифма — это хорошая плеть со свинцом на конце, которая вас бьет и заставляет вздрагивать. Сняв с поэзии поповскую обо-

лочку, увидим, что делание стиха — такая же черная работа, как и всякая иная, что вдохновение присуще всякому виду труда, что не только на рождение, но и на поиски одной рифмочки приходится тратить $1^1/_2$ суток и что нормально Маяковский не может сделать в день более шести — восьми доброкачественных строк. Отцеживай рифмы!

— Я хожу по улицам и собираю всякую словесную дрянь, авось через семь лет пригодится! Эту работу по заготовке сырья надо проделывать постепенно, по принципу восьмичасового рабочего дня, а не в минуты отдыха. Дело не во вдохновении, а в организации вдохновения. Стихи в газету (срочные) писать поэтому особенно трудно: нужно быть и политически грамотным.

ДОКЛАД «ДАЕШЬ ИЗЯЩНУЮ ЖИЗНЬ!»

14 января 1927 года

Мне ненавистно все то, что осталось от старого, от быта заплывших жиром людей «изящной жизни». «Изящную жизнь» в старые времена поставляла буржуазная культура, ее литераторы, художники, поэты. Старые годы шли под знаком дорогостоящей моды, и все то, что было дешево и доступно, считалось дурным тоном, мещанством...

Я за канареек, я утверждаю, что канарейка и кисейные занавески — большие революционные факты ⟨?⟩. Старые канарейки были съедены в 19-м году, теперь канарейка приобретается не из-за «изящной жизни», она покупается за пение, покупается населением сознательно.

Мы стали лучше жить, показался жирок, и вот снова группки делают «изящную жизнь». В нотных магазинах появились приятные, изящные романсы. Их пишут специальные поставщики...

Романс «А сердце в партию тянет».

Слова этого изящного произведения не уступают заголовку:

У партийца Епишки
Партийные книжки,
На плечиках френчик,
Язык, как бубенчик.

Это приспособляются те, кто привык приглядываться к плечикам, не блестят ли на них эполетики.

Поэты тоже не отстают. Они также стремятся вмешаться в жизнь.

Некий крестьянский поэт в распространенном журнале печатает небезызвестную былину, где Владимир Ильич, изображенный богатырем, побеждая «Сашку Керенского», возвращается:

Со добычею богатою
Да со славою.

А к нему приезжает:

Алеша Рыков — со товарищи.

Так стараются выполнить «заказ» старые специалисты. Маяковский *против* них.

— *Пролетариат сам найдет то, что для него изящно и красиво.*

ДОКЛАД «ЛИЦО ЛЕВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ»

26 января 1927 года

Политически Леф разделяет платформу ВАППа. Почему же он не сливается с ним? Разница в формальном подходе к литературе. Леф ставит своей задачей максимальное внимание к форме, резкое отмежевывание от старых навыков, которыми в большой степени засорена современная литература. Даже такие поэты, как Жаров и Уткин, небрежным отношением к форме уродуют свои стихи. Леф работает над литературой, как над мастерством. Только один Леф... борется за низведение поэзии с божественного пьедестала и ставит ее в ряд других производственных процессов.

Но все же и у пролетарских поэтов Маяковский находит безукоризненные произведения, как, например, поэма М. Светлова «Гренада», несколько строк из которой Маяковский приводит.

— Пролетарская литература не дала еще своего стопроцентного лица,— продолжает Маяковский,— но она есть тот резервуар, из которого почерпнется настоящая революционная литература. Только надо работать. Не надо задирать нос. Борьба за квалификацию литературы — борьба за ее существование и за существование поэта.

Мало только писать и читать книжки. Надо говорить о трудностях писательского ремесла. Иначе расплодятся тучи поэтов бездельников и дармоедов, ничего не имеющих общего с настоящим мастерством. Какие теперь иногда попадают в печать стихи? Маяковский приводит пример стихотворения с комически безграмотной

рифмой, принадлежащего перу «начинающего» шестидесятилетнего поэта из симферопольской газеты:

В стране России полуденной,
Среди высоких ковылей
Семен Михайлович Буденный
Скакал на сером *кобылé* (!)

Настоящий поэт лучше с голоду сдохнет, если не найдет хорошей рифмы.

...Есенин, по мнению Маяковского, не был идеологом хулиганства, как теперь пытаются его изобразить некоторые критики. Он перепевал старую лирику. Цыганщина, «семиструнная гитара», звучавшая в русской поэзии еще со времен Аполлона Григорьева, перепевалась Есениным на тысячи ладов. Пьяный угар, кликушество, распутиновщина под маской кудрявого Леля,— вот что вредно в поэзии Есенина. Он шел по линии наименьшего сопротивления.

ДОКЛАД «ЛИЦО ЛЕВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ»

29 января 1927 года

Литературе угрожает опасность; ее захлестывает безграмотность. Писатели, особенно поэты, плодятся с быстротой бактерий. Человек часто становится писателем еще до написания им книги, «знаменитостью» — по выходе ее. Возведению в сан «знаменитости» обыкновенно помогают друзья-критики, забывая, что литературная работа — работа трудная, ответственная, требующая высокой квалификации. Почему слесарь, например, должен быть подготовлен к своему ремеслу и почему ни один человек не возьмется сделать болта, не будучи мастером, а писатель может обойтись без всего этого? А между тем литературная работа есть тот же производственный процесс. Это плохо понимают, отсюда размножение в литературе безграмотных бездельников и дармоедов, к тому же зараженных самомнением и чванством.

Маяковский цитирует строки из напечатанного в симферопольской газете стихотворения «начинающего» шестидесятилетнего поэта:

В стране России полуденной
Среди высоких ковылей
Семен Михайлович Буденный
Скакал на сером *кобылé*...

— Если,— не без злого юмора замечает Маяковский,— мы, для рифмы, кобылу будем лишать ее пола и делать на ней ударение не на месте,— то кобыла взбесится...

От пренебрежения формой не свободны и поэты несомненно даровитые и популярные,— как, например, А. Жаров или Уткин.

Маяковский приводит примеры неряшливого их обращения со стихом — например, у Жарова: «бескрайный непочатый ломоть»: это бессмысленный набор слов, ибо ломоть не может быть непочатым,— он всегда початый кусок хлеба...

Хуже всего то, что появились даже специальные «пособия», содействующие распространению литературной безграмотности вроде книжки Шенгели: «Как писать статьи, стихи и рассказы». Оказывается, рецепт писания стихов очень прост — он заимствован из пресловутого, изданного еще до революции «Словаря рифм» Абрамова. Рифмуй, примерно, слова — боа, амплуа, профессион-де-фуа — и будешь поэтом! Книжку Шенгели правильнее было бы назвать не как сделаться поэтом, а как сделаться дураком... И поэты «делаются» — сотнями и тысячами, и если безграмотности, дилетантизму и кустарничеству мы не объявим решительной борьбы— от поэтов в литературе вскоре не будет прохода... Леф, т. е. левый фронт литературы, и борется за повышение ее квалификации, за максимум внимания к форме. Настоящий поэт лучше с голоду умрет, чем пустит в обращение стихотворение с плохой или неряшливой рифмой.

Каково отношение Лефа к другим литературным группировкам?

Политически наиболее близкая к Лефу группировка — это ВАПП — Всесоюзная Ассоциация Пролетарских Писателей. Почему же,— говорит Маяковский,— мы не сливаемся с ней? Разница— в формальном подходе к литературе: вапповцы ради содержания пренебрегают формой, изощренным мастерством, без которого нет настоящей литературы, нет искусства. Впрочем, ВАПП начинает сходить с этого пути, и уже теперь он имеет прекрасного поэта Светлова: его «Гренада» обнаруживает большее мастерство формы, при оригинальной трактовке сюжета.

Довольно много внимания Маяковский уделил Есенину и есениновщине. Чем она вредна? Пьяным угаром, кликушеством, распутиновщиной под маской кудрявого Леля...

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ПРИЕМЕ В ОБЩЕСТВЕ ДРУЗЕЙ НОВОЙ РОССИИ

10 мая 1927 года

Мне доставляет большую радость быть в кругу Общества друзей Новой России. В Германии я не впервые. Мне приходилось здесь быть уже три раза. Тогда, вскоре после войны, когда Германия была еще совершенно нищей, когда обваливались стены ее зданий и между рельс росла трава, тогда была нам Германия наиболее близка.

Я написал тогда свою «Немецкую песню», из которой мне хотелось бы здесь прочесть отрывок.

Теперь я попал в страну, которая находится в процессе роста. Я радуюсь этому и надеюсь, что этот рост, это развитие приведут Германию к такому будущему, когда не останется между нациями никаких преград, никаких разъединяющих их границ, когда все будет направлено только на благо человечества.

Меня предостерегали от того, чтобы за обилием световых реклам Берлина, за достижениями техники, за фабриками я не проглядел самого важного. Ни против фабрик, ни против техники возражать, конечно, не приходится. Дело только за самым главным — чтобы рабочие получили их в свои руки.

Я благодарю за оказанный мне здесь дружественный прием, благодарю в особенности Андре Гильбо, почтившего меня как революционного поэта, поэта коллектива, а также Эриха Барон и Альфреда Вольфенштейн за их приветственные речи.

ДОКЛАД «ДАЕШЬ ИЗЯЩНУЮ ЖИЗНЬ!»

11 декабря 1927 года

Заграничная «мода» проникает уродливыми потеками в советский быт и кое-где успевает подмочить крепкие устои идеологии нашей молодежи. С этим нужно бороться решительно и беспощадно. Если мы объявляем классовую войну мировой буржуазии, если ее миру мы противопоставляем свой, то эту враждебность нужно сохранить до конца, во всем, сверху донизу. То, что проникает в наш быт из-за границы, заключает в себе микробы разложения. Товар, проникающий контрабандой из-за рубежа и уродливо воспринимаемый нами, подтачивает твердые устои нашего быта, вызывает нотки общественной пассивности, будирует половую распущенность и стремление к «изящной жизни». Не нужно нам этой изящной, красивой жизни, таящей в себе микробы разложения. Давайте будем стремиться к красоте жизни, созданной нашими собственными руками, воспитанной и выросшей в наших условиях, с нами неразрывной!

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА «ВЕЧЕРЕ ЖУРНАЛОВ»
20 декабря 1927 года

Наша литература—это равнодействующая очень многих и многих сил, направленных в разные стороны. Если брать только журналы, представленные на сегодняшнем собрании, то есть журналы, издаваемые Госиздатом, то дело обстоит сравнительно благополучно. Я считаю одним из лучших журналов, какие издаются сейчас, журнал «На литературном посту» — правильным по размерам, по подходам культурно-политической обработки нашего литературного молодняка. Я считаю журнал «Печать и революция» прекрасным. Встречаются статьи, которые мне не по духу и мне не нравятся, но по своему значению это прекрасный журнал, если не брать некоторых рубрик и отдельных «силуэтов».

С журналом «Красная новь» мы находились в борьбе по причинам, которые известны аудитории.

Сейчас этот журнал изменился. Конечно, мы не можем в одном, в двух номерах ждать полной перемены, но гарантия в этом есть, и мы ждем, что этот журнал также будет одним из журналов, ведущим коммунистическую культуру и развивающим ее. Но, к сожалению, у нас имеется колоссальная литература, которая забывает такой тип журнала, как тип «Красная новь». В первую очередь это — «Новый мир», «Красная нива», отчасти «Огонек», «Экран» и многие другие, выполняющие роль огромного рака, тянущего назад нашу коммунистическую культуру.

Мне приходится говорить, и я буду говорить о журнале «Новый Леф». Что такое «Леф»? Это — группа людей, работающих над технологией нашей культуры, поскольку она диктуется пролетариатом, революцией и поскольку пролетариат и революция требуют изме-

нения всех старых форм и замены новыми, социалистическими. Это — основная установка нашего журнала. Из этого вытекает ряд вопросов. Это — вопросы идеологического порядка. Их очень мало приходится ставить в нашем журнале, потому что у нас разъедена и расширена критическая печенка. Нам приходится бороться, отгрызаться от инсинуаций. Когда говорят о «Лефе», то стараются придать «Лефу» какой-то хвост, ножки, крылышки, усы, грим под лицо «Лефа». Говоря о нас, нам противопоставляют марксизм и социальный заказ. Мы должны заявить со всей категоричностью, что журнал «Новый Леф» — марксистский. А что такое социальный заказ? В классовом обществе искусство является искусством классов, не только отражением жизни этих классов, но и орудием борьбы этих классов. Это — основное положение. Каким образом этот класс передает свое задание художникам, которые должны выполнять волю этого класса? И мы говорим, что это происходит посредством социального заказа. Мы пытаемся продвинуть и развить теорию, которая является орудием в нашей борьбе, а не молитвою, которую твердили без толку. Посредством социального заказа вы получаете задание класса. Что вы будете делать с этим заданием? Идти по линии старого искусства? Нет, вы как пролетарский класс постараетесь разобраться в задачах классового искусства, культуры, жизнестроения. Это является марксистским положением. Дальше вам нужно воплотить эти задания в известные формы. Тут приходит формальный метод во всеоружии знаний технологии и заданий данного ремесла. Вот как мы понимаем социальное искусство и жизнестроение. Все это не противопоставляется одно другому, а является попыткой дальнейшего продвижения теории. «Леф» — это группа людей, связанная литературными интересами. Мы являемся несомненно журналом нового литературного авангарда.

ДОКЛАД «ЛЕВЕЙ ЛЕФА»

26 сентября 1928 года

Из древней истории мы знаем случай, когда 300 греков засели в знаменитое Фермопильское ущелье и успешно отбивались от наседавшей армии персов.

— Мы, лефы,— начал свое вступительное слово Маяковский,— были в 1918—25 гг. такими вот фермопильцами, героически отбивающимися от наседающих полчищ эстетов и прочих правых флангов искусства.

По примеру лефовской группы литераторы начали устраивать свои фермопилы и фермопильчики и обосновывались в них прочно и надолго. «Борьба с «персами» приняла другие формы, сами «персы» стали другими, а мы еще сидим у себя по ущельям. Провиант в виде бумаги подвозится, издательства печатают — мы и сидим.

Пора бросить нелепейшую и бессмысленную игру в организации и направления, в которую выродилась наша литературная действительность.

По всем этим ущельям засело, по подсчетам ВАПП, 4000 поэтов, а на обширных равнинах — в газете, в радио — работать некому. Закисание в группах засасывало и Леф. Я сейчас борюсь против того,— подчеркивает Маяковский,— чтобы каждый *лозунг, правильный на каждом данном отрезке времени, не превращать в догму*, в сухую формулу и не бить ею живую жизнь. Я борюсь против тех, которые пытаются превратить Леф в некое «общество любителей левого искусства», какую-то карикатуру на Автодор.

По таким же ущельям расселись критики и критиковали каждый со всей «фермопильской» точки зрения. В порядке дня сейчас стоит вопрос не образования новых группировок, а борьбы с ними.

С большой четкостью и ясностью Маяковский нападал вчера на лефовский академизм. Маяковский призывал лефовцев к боевой новаторской работе, причем это новаторство должно идти, по мнению Маяковского, не в каких-либо лабораториях, а на живом производстве (газета, кино, радио и т. д.).

— Новаторская работа, которую мы вели в журнале «Новый Леф», приобретала характер какого-то группового чудачества,— говорил Маяковский.— Совершенно другое значение будет иметь эта работа, когда она будет проверяться массой.

— Леф в том виде, в каком он был, для меня больше не существует,— заявил Маяковский,— но это не значит, что борьба за левое искусство, которую мы ведем, ослабеет хотя бы на минуту!

ДОКЛАД «ЛЕВЕЙ ЛЕФА»

29 сентября 1928 года

Нужно раскрепостить писателя от литературных группировок и высосанных из пальца деклараций. Принцип объединения писателей должен быть производственным, а не литературным: писатели должны объединяться вокруг конкретных нужд сегодняшнего дня, связанных с той или иной отраслью производства. Только на этом пути писатель «сохранит свою профсоюзную книжку» и оправдает ее. Общим же профессиональным объединением должна быть единая Федерация советских писателей. Отныне Леф будет «вгрызаться» во все литературные группировки, как в пережиток, удерживающий писателя на «парнасе» литературы, тогда как он должен находиться в общих рядах трудящихся — в учреждении, у станка...

До сих пор Леф считал единственной возможной формой своей массовой работы газетный лист (агитки). Но рабочий читатель культурно вырос, и литературная обстановка усложнилась. Нельзя превращать «газетно-конкретную работу» в фетиши. Отныне Леф будет диалектически включать свою тенденцию (агитация, документальный материал, организация быта) и в большие формы литературы, до сих пор находящиеся «в аренде» у романтиков, эстетствующих эпигонов, мещан и сочинителей старины. Изгонять их из литературы уже недостаточно одними лозунгами, критикой и противопоставлением газеты роману. Очистить литературу можно только действиями внутри ее. Лефы пойдут на приступ книги, внося в нее принципы, отвоеванные на опыте газетного листа.

Словесное мастерство Лефа расходится у читателя слабо: оно еще слишком часто замкнуто пределами отвлеченного изобретательства в слове. Таким изобретателем поэтического языка был

Хлебников — с него начинал Леф. Тогда в составе Лефа возможны были и заумники. Но теперь времена не те: Леф должен признать контроль читателя и сделать свое мастерство массовым. Словесное изобретательство должно стать выражением массовой литературной продукции. «Самовитое слово» — пройденный этап, к которому Леф уже не может вернуться и делать его критерием своей работы. Ближайшая задача Лефа — целиком идти к массовому читателю, закрыв за собою двери самодовлеющей лаборатории слова...

Выступая с трибуны, Маяковский подчеркнул, что он говорит не только от своего имени, но и от лица ряда других лефовских работников.

ВЫСТУПЛЕНИЯ НА ОБСУЖДЕНИИ ПЬЕСЫ «КЛОП»

30 декабря 1928 года

I

Я меньше всего надеялся: напишу пьесу, и потом отпадет нужда в драматической литературе. Пьесу надо брать в «сравнительной зверологии» наших театров. Главный плюс ее: это пьеса обкладывающая, но оптимистическая советская пьеса. Что касается частностей, то я боялся, что всем пьеса понравится и придется решить, что написал гадость. Но вот Гроссман-Рощин сказал, что пьеса — гадость, тупая, глупая. Я против эстетизирующего начала, против замены борьбы сюсюкающим литературным разговором. После своей работы в «Комсомольской правде» я должен сказать: несмотря на то, что это беспокойно, я не привык к беспартийному разговору. Пока сволочь есть в жизни, я ее в художественном произведении не амнистирую. В пьесе — факты об обывательской мрази и века, и сегодняшнего дня. Если будет пятьдесят таких пьес, надо отдать пятьдесят театров под такие пьесы. Против строящих обклада нет, но если обижаются, значит в них попадает. «Клоп» в известной степени — антиводочная агитка. Что мещанину «узко» в коллективе,— я не мог показать, это отдельная тема, я это только отметил. Пьесу я выношу на обсуждение комсомольской аудитории. И до постановки включу в нее ряд вставок. Что касается фигуры изобретателя, то мне наплевать на драматургические правила. По-моему: если в первом действии есть ружье, то во втором оно должно исчезнуть. Делается вещь только тогда, когда она делается против правил. Мой упор — на комсомольскую массу. Нельзя рассчитывать на все человечество: половина сволочей и половина симпатичных.

II

Я буду вставлять в пьесу актуальные политические и бытовые новости. Я вставил Уткина и Жарова потому, что из своих стихотворений они делают толстовские выводы и сегодня выходят из борьбы. Пьесу вместе со мной делали комсомол и «Комсомольская правда». Хотя она подписана моей фамилией, делали мы ее вместе. Литовский предлагает мне выступать со вступительным словом перед каждым спектаклем. Вещь спасет то, что после каждого спектакля не будет послесловия Литовского; зрители прочтут его статьи на следующий день, когда уже отхохочутся. Вещь делаем я плюс режиссер, актеры, публика, бутафоры, осветители и т. д. В пьесе — не социализм, а десять пятилеток, а может быть, это будет и через три пятилетки. Конечно, я не показываю социалистическое общество. Сегодня я получил мысль для полезной вещи — о социалистическом человеке. Теперь я вообще перейду на пьесы, так как делать стихи стало слишком легко. Предлагаю поставить пьесу на голосование...

Розданные
Луначарским
венки лавровые —
сложим
в общий
товарищеский суп.

Я интересуюсь не похвалой, а расчетом на помощь в деле.

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ОБСУЖДЕНИИ ПЬЕСЫ «КЛОП» В КЛУБЕ РАБКОРОВ «ПРАВДЫ»

2 февраля 1929 года

У меня в пьесе: человек, с треском отрывающийся от класса во имя личного блага. Это образец политического замирения. Я не хочу ставить проблему без расчета уничтожить ее корни. Дело не в вещах, а в отрыве от класса. Из бытового мещанства вытекает политическое мещанство. То, что мне предлагают внести в пьесу,— не мещанство, а контрреволюция, это уже непосредственная классовая борьба. На эту тему надо писать пять — десять тысяч пьес. И я тоже напишу на эту тему. Если рабочие говорят, что я мало подошел к ним,— буду еще подходить. Но надо, чтобы и вы подходили. Когда говорят о том, что в «Клопе» нет положительных типов, мне вспоминается «Театральный разъезд» Гоголя. Критика похожая. В «Ревизоре» тоже нет ни одного положительного типа. Комедия — не «универсальный клей-порошок, клеит и Венеру и ночной горшок». Комедия направлена по одной линии. Мы на положительных типах засохли. Присыпкина через пятьдесят лет будут считать зверем. Мне сегодня вечером надо писать пятьдесят лозунгов только на одну тему: надо мыть руки. Если вы говорите, что рабкоры пишут о том же мещанстве,— это похвала мне: значит, вместе бьем и добьем.

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ВЕЧЕРЕ «ОТКРЫВАЕТСЯ РЕФ»

8 октября 1929 года

Год тому назад мы здесь распускали Леф. Сегодня мы открываем Реф. Что изменилось в литературной обстановке за год и с чем теперь выступают на литературном фронте рефовцы? Прежде всего мы должны заявить, что мы нисколько не отказываемся от всей нашей прошлой работы и как футуристов, и как комфутов, и, наконец, как лефовцев. И сегодняшняя наша позиция целиком вытекает из всей нашей прошлой борьбы. Все споры наши и с врагами и с друзьями о том, что важнее: «как делать» или «что делать», мы покрываем теперь основным нашим литературным лозунгом *«для чего делать»*, то есть мы устанавливаем *примат цели и над содержанием и над формой*. Рассматривая искусство как орудие классовой борьбы, мы должны в своей литературной работе прежде всего ясно представлять себе общую нашу цель и конкретно стоящие перед нами боевые задачи строительства социализма. С этой точки зрения мы в первую голову и будем подходить ко всякой литературной работе сегодня.

Мы заявляем: — *Только те литературные средства хороши, которые ведут к цели.* Такая установка нашей программы не снимает старого нашего требования новой формы для нового содержания. И если одним своим острием она направлена против рыцарей «формы для формы», бесчисленных эстетизаторов и канонизаторов формы, то другим своим острием она бьет тех, которые пытаются втиснуть пятилетку в сонет, пытаются воспеть социалистическое соревнование крымско-плоскогорными ямбами.

В целом эта установка не оставляет ни сантиметра места пи-

сателю, желающему именовать себя революционным, для какой-бы то ни было аполитичности.

Спор об участии писателя в революционной борьбе не нов. В качестве примера Маяковский приводит известную стихотворную полемику между Фрейлигратом и Гервегом в 40-х годах.

Фрейлиграт в стихах по поводу расстрела испанского роялиста писал:

Так чувствую... Вам по душе иное?
Что до того поэту? Знает он:
Грешат давно и в Трое и вне Трои,
С седых Приамовых времен.
Он в Бонапарте чтит владыку рока,
Он д'Энгиена палачей клеймит:
Поэт на башне более высокой,
Чем стража партии стоит.

На эту апологию аполитичности Гервег ответил в «Рейнской газете», редактором которой был Маркс, следующими строфами:

Примкните же к какому-нибудь стану!
Позор вкушать заоблачный покой,
Стих, как и меч, врагу наносит рану,
Разите ж им, вступив в великий бой!
Должна быть верность избранному стягу,
Пусть вашим будет этот или тот!
Я своему принес навек присягу,
И мне венок пусть партия сплетет!

Литературная обстановка сегодняшнего дня,— заканчивает свое выступление Маяковский,— утверждает нашу всегдашнюю борьбу против аполитичности, как далеко не второстепенный пункт нашей программы. А вся она звучит как настойчивое требование, обращенное к искусству, *стать в ногу с социалистическим строительством, выйти на передовую позицию классовой борьбы!*

ВЫСТУПЛЕНИЕ
НА ДИСПУТЕ «НУЖНА ЛИ НАМ САТИРА?»

8 января 1930 года

В. Маяковский уместно вспомнил вчера, как один из Блюмов долго не хотел печатать в «Известиях» его известного сатирического стихотворения о «прозаседавшихся». Стихотворение в конце концов было напечатано. И что же? На него обратил внимание Ленин и, выступая на съезде металлистов, сочувственно цитировал его отдельные строчки. *Ленин смотрел на возможность сатиры в советских условиях иначе, чем Блюм.*

— Но,— добавил Маяковский,— во всех отраслях работы имеются рабочие-выдвиженцы, и их совершенно нет в области сатиры. *Ближайшая задача — вовлечь в сатирические журналы новых писателей из среды рабочей общественности.*



В. Маяковский среди красноармейцев на книжном базаре.
Фото. 1929 г.

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ДИСПУТЕ «ПУТИ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ»

25 февраля 1930 года

Все проблемы стиля, приемов ныне стушевываются перед основной проблемой — проблемой овладения диалектическим методом.

Единственный метод, который обязан усвоить каждый писатель,— это метод исторического материализма. Художник обязан пересмотреть свои приемы, сделать громадный прыжок из прошлого в сегодняшний день. Мы пришли не для того, чтобы фотографировать мир, но для того, чтобы литературным орудием бороться за будущее. За перестройку мира. В этой борьбе мы используем все приемы. Все средства хороши, если помогают строительству социализма. Деление на методы — деление условное. Стиль — это последующее осознание и группировка литературных приемов. Стиль — это последующее омертвение приемов. Сегодня важны не столько поиски стиля, сколько объединение людей, стоящих на общей политической платформе. Нужно точно определить свое место. Нужно точно осознать свои классовые позиции.

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ДИСПУТЕ О ПЬЕСЕ «ВЫСТРЕЛ»

19 марта 1930 года

В. Маяковский останавливается почти исключительно на вопросе о художественном методе пролетарского писателя. Безыменский, по его мнению, продолжает путь Третьякова («Рычи, Китай»), Киршона («Рельсы гудят») и его, Маяковского. Это — путь борьбы против «психоложества», «романтического слюнтяйства», камерности, «вскрытия» внутреннего мира человека, путь использования театра в целях классовой борьбы — за темпы, за ударность, за социалистическое строительство, за показ сегодняшнего дня. «Выстрел» отвечает целевой установке литературы пролетариата как класса.

* * *

Тов. Маяковский рассматривает споры вокруг «Выстрела» как наступление некоторых элементов не против Безыменского как драматурга, а как выступление против тех, кто хочет сделать театр политически злободневным, активным участником классовой борьбы. Этому наступлению, — говорит он,— должен быть дан жестокий отпор. Мы располагаем очень небольшим фондом пьес, подобных «Выстрелу», фондом, противопоставленным морю пошлости на театре. В заключение т. Маяковский призывает к взаимной помощи, к консолидации пролетарских сил в литературе и искусстве.

ВАРИАНТЫ И РАЗНОЧТЕНИЯ

Как делать стихи? (стр. 81)

Газ. «Ленинградская правда», Л. 1926, № 113 (3327), 19 мая (часть статьи от стр. 86 строки 26 до стр. 89 строки 18):

Стр. 87

7 *Вместо*: в следующей партии // в следующую партию

28 *Перед*: определенного // для

Стр. 88

После строки 13 *идут строки* 19—21 *со стр.* 89.

23 *Вместо:* улыбаются критики // улыбается критика

34 *Вместо:* полукрестьянского // крестьянского

Стр. 89

8—10 *Слова:* Я настаиваю ..... производства — *отсутствуют.*

Газ. «Заря Востока», Тифлис, 1926, 5 июня (часть статьи от стр. 93 строки 13 до стр. 97 строки 35):

Стр. 93

16—22 *Слова:* его переписывали ..... этот стих? — *отсутствуют.*

25 *Вместо:* крестиками // крестиком

33 *Вместо:* желтую кофту // разные кофты

Стр. 94

5 *Вместо:* очень деревенские // очень же деревенские

8 *Вместо:* Уходя, я сказал // Уходя, сказал

9 *Вместо:* лапти // рубашки

26 *Вместо:* выбирался, конечно, с провалами // выбирался с провалами
29—30 *Вместо:* «памятника Марксу» // Маркса
38 *Вместо:* в милицейской хронике // в хронике
39 *Вместо:* выбивался // выбывал

Стр. 95
10 *Вместо:* большой // нужный
14 *Вместо:* отношениями // разговорами
24 *Вместо:* держащейся // державшейся
30 *Слово:* разумеется — *отсутствует.*
32 *Вместо:* с товарищами // товарищам
37 *Слова:* этот конец — *отсутствуют.*
40 *Слова:* должно быть, и подрассеялось бы к утру — *отсутствуют.*

Стр. 96
13 *Вместо:* исключительный // исключительно
18 *Вместо:* написанного об Есенине // написанного Есенину и об Есенине
24 *Вместо:* О таком // О таковом
25 *Вместо:* Введение // Введением
26 *Вместо:* разрывает // разрывается

Стр. 97
2 *Слова:* в этом трагическом случае — *отсутствуют*
10 *Вместо:* по-моему // по моему впечатлению
11—12 *Слово:* самостоятельно — *отсутствует.*
20 *Вместо:* шесть (!) книжечек // четыре (!) книжечки
23—25 *Отсутствуют.*
32—33 *Вместо:* труднейшего марша // шага
35 *Вместо:* его // этот стих

Журн. «Красная новь», М. — Л. 1926, № 6, июнь (первая часть статьи):

Стр. 81
5 *Вместо:* не разбивать // не разбить
18 *Вместо:* нам // наш
23—24 *Вместо:* ласкают ихнее ухо // ласкают и ихнее ухо

Стр. 84
28 *Вместо:* Это — новая стихия языка. // Это язык новой стихии.
38—39 *Вместо:* в 4-стопный амфибрахий, придуманный // в 4-стопные амфибрахии, придуманные

Стр. 85
12—13 *Отсутствуют.*
23 *Вместо:* в руки восстающих рабочих // руками встающих рабочих
После 28: Отсюда и «Яблочко».
Стр. 87
7 *Вместо:* в следующей партии // в следующую партию
10 *Слово:* же — *отсутствует.*
12—13 *Вместо:* Первое ..... которой // Наличие задачи в обществе,— разрешения, разрежение которой
14—15 *Слсва:* для специальной работы — *отсутствуют.*
23 *Слова:* и всякими другими — *отсутствуют.*
27—28 *Слова:* зонтик для писания под дождем — *отсутствуют.*
Стр. 88
14—41 *Отсутствуют.*
Стр. 89
1—18 *Отсутствуют.*
33 *Слово:* перевранном — *отсутствует.*
37—42 *Отсутствуют.*
Стр. 90
1—4 *Отсутствуют.*
19—28 *Отсутствуют.*
Стр. 91
17—20 *Отсутствуют.*
25—27 *Слова:* с другой стороны ..... жизни — *отсутствуют.*
41 *Слово:* полной — *отсутствует.*
Стр. 92
37—39 *Отсутствуют.*
Стр. 93
10 *Вместо:* В следующей главе // В следующем очерке

Журн. «Новый мир», М. 1926, книга восьмая-девятая, август — сентябрь (вторая часть статьи):

Стр. 93
Заглавие: «В мастерской стиха».
21 *Вместо:* из ругани // из ругни
Стр. 95
1 *Вместо:* от поэта // с поэта
Стр. 97
10—21 *Отсутствуют.*

Стр. 98

1—2 *После:* «в иной — пивной» // «Коган — погань»

Стр. 100

2 *Вместо:* через несколько вынимаю // через несколько дней вынимаю

Стр. 101

33 *Вместо:* виды // вид

Стр. 102

29,35 *Вместо:* в мир иной // в мир в иной

Стр. 103

3, 11—13, 37 *Вместо:* в мир иной // в мир в иной

Стр. 105

13 *Вместо:* в мир иной // в мир в иной

19 *Вместо:* стих рассыплется // стих рассыпется

Стр. 106

12 *Вместо:* в мир иной // в мир в иной

Стр. 107

1—2 *Вместо:* Счастливая..... торжественный!//Счастливая рифма — глагол и еще торжественный — найдена.

11 *Вместо:* в мир иной // в мир в иной

40 *После:* Собиновых // Коганов

Стр. 109

29 *Вместо:* зимние // дальние

Стр. 110

5—10 *Отсутствуют.*

Стр. 111

28 *Вместо:* для веселий // для веселия

38 *Вместо:* на выделку // на выдел

Стр. 113

8 *После:* это // аудитория,

16 *Вместо:* меняются // меняемые

Стр. 115

28—29 *Вместо:* от этой моей книги // от этих моих строк

39 *Вместо:* Моя книга // Эта статья

Стр. 117

27 *Вместо:* Мы, лефы, никогда не говорим // Мы никогда не говорили

Сочинения, том 5, Гиз, М. 1927:

Стр. 86

23 *Вместо:* девушки гуляли // девушка гуляла

Стр. 91

41 *Слово:* полной — *отсутствует.*

Стр. 95

1 *Вместо:* от поэта // с поэта

Стр. 98

1—2 *После:* «в иной — пивной» // «Коган — погань»

Стр. 102

29, 35 *Вместо:* в мир иной // в мир в иной

Стр. 103

3, 11—13, 37 *Вместо:* в мир иной // в мир в иной

Стр. 105

13 *Вместо:* в мир иной // в мир в иной

Стр. 106

12 *Вместо;* в мир иной // в мир в иной

Стр. 107

11 *Вместо:* в мир иной // в мир в иной

40 *После:* Собиновых, // Коганов

Стр. 108

8 *Отсутствует.*

«А что вы пишете?» (стр. 118)

Беловой автограф с поправками (БММ):

Стр. 119

16 *Вместо:* будет надо — *было:* будет нужно

34 *Вместо:* предпочтение — *было:* приобщение

35 *Вместо:* циничное предположение — *было:* циничное предпочтение.

Стр. 121

5—6 *Вместо:* в московской «Комсомольской — *было*: в московской «литературной

«Красная газета», вечерний выпуск, Л. 1926, 28 мая:

Стр. 119

1—6 *Отсутствуют.*

19 *Вместо:* весть // вести

Стр. 120

3—4 *Слова:* (выйдет ..... мира») — *отсутствуют.*

39—40 *Вместо:* журнала «Журналист» // «Журналиста»

Стр. 121

5—16 *Слова:* помещенном ..... писателя — *отсутствуют.*

18—39 *Слова:* имеющий ..... и звук — *отсутствуют.*

42 *Вместо:* собственном // сочиненном

Стр. 122

12 *Вместо:* Стихотворение // Я написал стихотворение

Стр. 123

9—10 *Отсутствуют.*

12 *Вместо:* разумеется, это // хотя это

18—42 *Отсутствуют.*

Стр. 124

1—16 *Отсутствуют.*

23—32 *Отсутствуют.*

Предисловие ⟨к сборнику сценариев⟩ (стр. 126)

Авторизованная машинопись (ЦГАЛИ):

Стр. 127

8—9 I 8-й «Закованная фильмой» (возобновленный вариант).

II *как в тексте.*

В конце машинописи — следующий абзац, вычеркнутый Маяковским:

«Как поживаете?» в отрывке будет приведен в Лефе, так как он требует подробнейшего описания его демонстрации перед правлением Совкино и крепкого разговора и полемики с директорами. Он выпал из плана предполагаемой книжицы.

Читатель! (стр. 128)

Беловой автограф с поправками (БММ):

Стр. 128

1 *Вместо:* первый // экстренный

2 *Вместо:* Зачем выпустили? // Что за экстренность? *После строки* 5 *фраза:* Мерилом ценности явлений культуры становится у многих — *зачеркнута.*

8 *Вместо:* способности — *было:* возможности

8—9 *Вместо:* мерило спроса — *было:* мерило это

Стр. 129

9 *Вместо:* Леф дал. — *было:* Леф стал прав.

17 *Вместо:* революционного искусства. // пролетарской культуры

23 *Вместо:* за коммунистическую культуру — *было:* за социалистическую культуру.

Караул! (стр. 130)

Автограф (БММ)*:*

Стр. 130

6—7 I заграничная фильма использует
II заграничная фильма нашла и использует

12 I Почему мы за хронику
II Почему надо быть за хронику

Стр. 131

2 I достигает великого лиризма.
II достигает величайшей эмоциональной насыщенности.

5 *После:* Москва // — хочу *зачеркнуто.*

6 *После:* великоросса» // +

29 I Слушали с растерянным недоумением.
II Слушали с унынием.

29 *После:* здоровье? // I посре<дине?>
II по *зачеркнуто.*

31 После чтения прения.

31 *После:* мнений // тов. Трайнин *зачеркнуто.*

Стр. 132

1—2 *Слова:* Это эксперимент, а — *вставка.*

9—10 *После:* Видите? // I Что они понимают. Голова у меня две недели после таких обсуждений болеть будет.
II *как в тексте*

18 *Вместо:* разойтись // поделиться с мнением ставивших этих людей, ставивших именно этих, потому что эти люди

23 Если уже мнения

31 I в искусстве
II в культуре и искусстве

32 I а у художни<ка>
II а у делателя культуры и искусства

35 А какой же писатель пойдет к ва<м> после подобных встреч? — *вставка* (к ва<м> *зачеркнуто*)*.*

40 *Слова:* в конечном итоге — *вставка.*

Стр. 133

4 I и каждая ревизия
II и каждое обследование

7 *Слова:* работникам кино — *вставка.*

Корректура читателей и слушателей (стр. 134)

Беловой автограф (БММ):

Стр. 134

7 *Вместо:* за пределом // за пределами
8 *Вместо:* а не шовинизм. // против шовинизма.
10 *Вместо:* заподозрить — *было:* обвинить
26 *После:* ощущения // собственного языка — *зачеркнуто.*

Стр. 135

2 *Слово:* что — *отсутствует.*
3 *Слово:* лишь — *отсутствует.*
5 *После:* С удовольствием и с благодарностью // указавшим,
31—40 *Отсутствуют.*

Стр. 136

1—25 *Отсутствуют.*

Что я делаю? (стр. 137)

Беловой автограф (хранится у В. А. Катаняна):

Стр. 137

Заглавие: Вы спрашиваете — что я делаю?
13 *Вместо:* около 7000 // около 4000

[Записная книжка «Нового Лефа»] (Сейчас апрель...) (стр. 139)

Беловой автограф (БММ):

Стр. 139

3 *После:* поэма Орешина // Октябрь — *зачеркнуто.*
17 *После:* этот о д и н Орешин? // Ведь Орешин тот же Есенин, только Есенин поматершиннее, а Орешин поматерее. Впрочем, т. Степанов-Скворцов на вечере «Нового мира» отметил, он «всегда с удовольствием читает Орешина», чего никак нельзя сказать о нас.
Наши непонятны?
Кстати о непонятности — *зачеркнуто.*

Стр. 140

21 *После:* библиотекарь.— *было:* Правильно, но обидно.
27—38 *Отсутствуют.*

[Записная книжка «Нового Лефа»] (Я всегда думал...) (стр. 144)

Беловой автограф (БММ):

Стр. 145

После строки 39: Товарищи, от этого не бывает солнечных затмений, может только найти затмение на Полонского.

Только не воспоминания... (стр. 149)

Беловой автограф (последние пятьдесят восемь строк) с поправками (БММ):

Стр. 158

5 *Вместо:* а новая ..... вещь. — *было*: а мы.
8 *Вместо:* город // город угля
11—12 *Вместо:* После стихов..... поля. — *было:* После лекции я возвращался (в автомобиле) автомобилем.

Расширение словесной базы (стр. 159)

Авторизованная машинописная копия (БММ):

Стр. 159

6—7 *Вместо:* Читатели за книги платили деньги.— *было:* А читатели за книги платят деньги.
13—15 *Вместо:* Проза ..... жизнью. — *было:* Проза уничтожилась из-за отсутствия времени на писание.

Стр. 160

6 *Вместо:* Мы, лефы, видим — *было:* Мы видим

Стр. 161

21 *Вместо:* живо — *было:* живее
32—37 *Вместо:* И мы заявляли ..... автора. — *было:* И мы заявляли друг другу об этих непорядках в ночи диспутов, разговоров, и по редакциям, и по заводам, и по кафе, давших результатом лефовскую установку и терминологию, которая прославилась и не имея автора.

Стр. 162

35 *Вместо:* киноискусство. — *было:* искусство.

Стр. 163

34—35 *Вместо:* вызывались читатели, чтецы, раб-читы для обучения — *было:* вызывались читатели для обучения

«Вас не понимают рабочие и крестьяне» (стр. 164)

Беловой автограф с правкой (БММ):

Стр. 164

4 *Вместо:* Но веселый клич — *было:* Но радостный клич

Стр. 165

6 *Вместо:* Если книга — *было:* Если вещь

31 *Вместо:* в результате суммы — *было:* в результате массы

36 *После:* в массе. // Так как — *зачеркнуто.*

39 *Вместо:* Так, стих — *было:* Так, книга

Стр. 166

1 *После:* Стих Брюсова // И бросали польки — *зачеркнуто.*

11 *Вместо:* Разве былая массовость — *было:* Разве массовость

13—14 *Вместо:* а не рубашка, в которой родятся счастливые книги — *было:* а не то, что счастье и удача

20 *Вместо:* Пушкин был понятен — *было:* Пушкин понятен

31—32 *Вместо:* не понимает фразы — *было:* не понимает даже фразы

39 *Вместо:* Сейчас всем понятны — *было:* Сейчас понятны

Стр. 167

6 *После:* и знать // отдельные — *зачеркнуто.*

8 *Вместо:* Чтивом ..... не будут.— *было:* Чтивом будущего Онегин не будет.

17 *Вместо:* Завтрашняя ..... венцом — *было:* Сегодняшняя и завтрашняя (их понятность) его всепонятность — это венец

26 *Вместо:* измеряет близость и нужность — *было:* измеряет нужность

34 *Вместо:* комсомолия, рабкор — *было:* комсомолия и рабкорство

Стр. 168

1—2 *Вместо:* он нам по цене — *было:* он по цене

6 *Вместо:* продвижение — *было*: проталкивание

9—10 *Вместо:* Нас не пущают — *было*: Нас атакуют

15 *Вместо:* В Ленинграде в клубе на Путиловском заводе—*было:* В Ленинграде на Путиловском заводе

Стр. 169

2—3 *Вместо:* разучила его с чтецами чуть не насильно — *было*: разучила его чуть не насильно

18 *Вместо:* Что-то они мне — *было:* Они мне что-то

40 *Вместо:* взлезши на токарный станок — *было*: взлезши на станок

Стр. 170

14—15 *Вместо:* ведь бюрократизм — *было:* ведь критический бюрократизм

Стихи с примечаниями (стр. 171)

Беловая рукопись (*хранится у В. А. Катаняна*):

Стр. 173

8 *Вместо:* слова газеты — *было*: язык газеты

10 *Вместо:* вечного поэтического обихода — *было:* вечного обихода

36 *Вместо:* Нет достаточного расчета — *было:* нет расчета

Стр. 174

12 *Вместо:* А самец? — *было:* Самцы обидятся.

32 *Вместо:* перетерто и вычищено — *было:* перетерто

35 *Вместо:* насимфонили — *было*: насимфонено

Стр. 175

4 *Вместо:* отрывать вещь от ее назначения — *было:* отрывать язык от назначения.

15 *Вместо*: таких стихов // такого

Письмо Равича и Равичу (стр. 176)

Беловая рукопись (хранится у В. А. Катаняна):

Стр. 180

20 тов. Равич

25 *Вместо:* Я смотрел — *было:* Я прочел

27 *Вместо:* Выводы такие: Вы очень способны - *было:* Вы очень способны

Стр. 181

4 *Вместо:* величавость // величественность

11 *Вместо:* положения букв и слов — *было:* положения слов

17 *Вместо:* по-двадцатилетнему и бодрому — *было:* по-молодому

29 *Вместо:* Отдельные расхлябанные — *было:* расхлябанные

Стр. 182

6 и свою жизнь

9—10 *Вместо:* эти темы в жизни шире — *было:* эти темы шире

[Товарищи!] (стр. 203)

Белоеой автограф (неоконченный) с поправками (БММ):

Стр. 203

9 *Вместо:* «Л» — *было:* Леф

20 *После:* Третьякова, // и эстрадника — *зачеркнуто.*

Стр. 204

17 *Вместо:* углубленные виды — *было:* усложненные виды

19 *После:* радио-Жаровых // от сегодня — *зачеркнуто.*

26 *Вместо:* а не производило — *было:* а не только производило

28 *Вместо:* чувства — *было:* взгляды

Прошу слова... (стр. 205)

Авторизованная машинописная копия (хранится у В.А.Катаняна):

Стр. 205

1 *Вместо:* Это — не только стихи — *было:* Эти стихи не для «двухспального приложения»

Стр 206

3 *Вместо:* Так же может поступить — *было:* Так же умно может поступить

Журн. «Огонек», М. 1930, № 1 (353):

Стр. 205

1 *Слово:* только — *отсутствует.*

2 *Вместо*: Эти иллюстрации // Это не иллюстрации

6—7 *Отсутствуют.*

9 *Слово:* и — *отсутствует.*

18 *Слова:* вырвав из середины кусок, — *отсутствуют.*

Стр. 206

32—35 *Слова:* Только случайно ... исчезнувшего.— *отсутствуют.*

37 *Вместо:* Моссельпром // Мосторг

39 *Вместо:* К заву РОСТОЙ, // к заву «Роста»

Стр. 207

1 *После*: делали вместе. // (приводимые здесь «окна»— мои).

3—5 *Слова:* трафаретчики ..... Никитин.— *отсутствуют.*

8—10 *Слова:* В двух случаях ..... текста.— *отсутствуют.*

15—16 *Слова:* (В этой книге — малая часть.) — *отсутствуют.*

32—34 *Слова:* вызывая ..... путешественников.— *отсутствуют.*

39 *Слово:* почти — *отсутствует.*

41 *Слово:* этой — *отсутствует.*

Стр. 208

14—19 *Отсутствуют.*

20 *Вместо:* эта книга // это работа

36—42 *Отсутствуют.*

Стр. 209

1—2 *Отсутствуют.*

«Грозный смех», М.— Л. ГИХЛ, 1932:

Стр. 208

1—2 *Слова:* И эта часть общей агитации подымала на фронт — *отсутствуют.*

Выступление на диспуте о задачах литературы и драматургии (стр. 263).

Стенографическая запись до авторской правки:

Стр. 265.

3 *После*: на другой день // как незабываемая какая-нибудь проблема или как какой-нибудь метод, который помогает вам разобраться в тех вопросах, которые выдвигает жизнь.

10—11 *Вместо:* Это не новое искусство, а воскрешение покойников. // Пытаться строить театр на безразличных вещах, с трудом поддающихся эмоциональной обработке, я считаю глубоко позорным для театра, а это лучший театр.

20 *После*: редакциях. // В таких журналах, как «Красная новь», существует способ отбора,— я не говорю о людях настойчивых, как я, которые тем или другим путем прокладывают себе дорогу, хорошо или плохо стихотворение,— но там существует порядок очереди. Журнал не заинтересован, чтобы наиболее интересные вещи попадали в него, и когда приходишь и спрашиваешь редактора, почему не печатается моя вещь, то он отвечает: Позвольте, ведь вы прошлый раз печатались, а сейчас очередь Сидорова и Петрова. И когда я однажды в редакции «Огонька», который печатается в одной типографии с «Красной нивой», увидел мое стихотворение, уже напечатанное в «Красной ниве», я побежал к редактору узнать, как это произошло. Оказывается, что же — лежало все рядом на столе, посмотрели — Маяковский, что же, имя хорошее, и поместили. При таком отношении трудно говорить о каком-нибудь литературном соревновании, которое бы поднимало одних, выдвигало бы вперед других не в смысле литературной славы, а в смысле обработки того, что тебе самому дано.

37 *После:* художественным произведениям // и даже в тот момент, когда смерть будет накладывать нам петлю на шею, тысячи раз

38—39 *После:* которые дают // бесконечное удовлетворение, бесконечно

Стр. 266

1—3 *Слова:* Конечно, это никак не похоже ..... «Юбилейное» — *отсутствуют.*

7 *После:* литературу и искусство. // Во-первых, отсутствие какого-нибудь крупного произведения, потому что они не родятся из-за недостатка обучения. Во-вторых, потому что вопросы в области литературы и искусства должны быть перенесены из области эстетства в область индустриального искусства, в область плакатную, так что все, начиная от вывески и кончая букварем или произведениями писателей, все это должно быть организовано, должно быть взято в обработку поэтов.

Выступления на диспуте «Упадочное настроение среди молодежи (есенинщина)» (стр. 312)

Стенографическая запись первого выступления:

Стр. 312

7 *Вместо:* на чем кончили // на чем должны были кончить

8—9 *Вместо:* с вопроса о литературе ..... отражается // по вопросу о литературе, о причинах упадочничества в литературе в самой,как это упадочничество отражается у нас на литературных кругах, на читательских кругах, и затем

17 *Вместо:* 35—40% поэтов // 65—70% писателей

Стр. 313

2 *Вместо:* перед памятью о Есенине // перед Сергеем Есениным

3 *Перед:* Это было в Нижнем // Я попробовал притвориться

4 *Вместо:* Я рассыпался, де // Я сказал, что

9—10 *Вместо:* У него и про вино и про Россию лучше // Поверили потому, что там и про Россию лучше.

16—18 *Вместо:* И это противопоставление ..... суха и надоела. // И это противопоставляют одно другому.

26 *После:* со всей нашей массой. // И Маяковского знают, но я тоже это не отождествляю с массой. Я только указываю на размер влияния С. Есенина, на размер знакомства с ним. Почему такое доверие С. Есенину. Здесь указывал т. Сосновский, что... 〈*пропуск в стенограмме*〉 да еще с националистическим душком: тройка, дорожка, перепутья и т. д. Милые вещи. (Голоса: А чем лучше про Моссельпром.) Я этого любезного гражданина, который говорит, что про Моссельпром писать плохо, я с этим молодым человеком поговорю еще на закуску, я перекушу им последнюю фразу.

33—34 *Вместо:* ни одной их фамилии не слыхал // ни одного не знал.

38 *После:* в миллионах экземпляров. // Вы знаете стихи Новокшонова.

39 *После:* Не знаете. // Да на это и средств никаких не хватит.

Стр. 314

20—21 *Вместо:* только из случайный цитат ..... к литературе // в один прекрасный день из моих цитат, это рост интереса к литературе.

22 *Слова:* вернее — его расходят — *отсутствуют.*

25 *После:* писатель. // Я боюсь, что с этим большим распространением хорошенькая история.

27—28 *Слова:* раки, а не ячейка — *отсутствуют.*

31 *После:* бескультурье. // (Шум.) Не беспокойтесь, товарищи, Маяковский не столько вам надоел, сколько мне самому.

34 *Слово:* литературных — *отсутствует.*

34 *После:* советов // которые давал на деле К... <*пропуск в стенограмме*> Полонский,

39 *Слова:* и ее самой — *отсутствуют.*

Стр. 315

1—2 *Вместо:* если рядом с любовью к водке еще и нет // если рядом с этим не иметь

4 *Слова:* Он хоть про водку хорошо писал — *отсутствуют.*

5 *После:* журнале // «Красная нива»

6—9 *Вместо:* как на таком фоне ..... «Красной нивы» // Это злостная есенинщина, это не пессимизм, который из души прет, а особый пессимизм. Первое стихотворение... <*пропуск в стенограмме*> Второе стихотвореньице замечательным русским языком поражает. Тут Есенина хвалили. А там такой русский язычок

12 *После:* на каждой странице. // С одной стороны, «Сердце, сломанное вдвое», а с другой стороны, идеализация С. Есенина.

20 *Слово:* хорошо — *отсутствует.*

24 *Слово:* душеспасительную — *отсутствует.*

25 *Слово:* рифмованную — *отсутствует.*

26—27 *Вместо:* сухую, однообразную агитацитику // ее

28 *Вместо:* нашей // вашей

28—30 *Вместо:* Работай-де и живи ..... приставлен // без танцев, без пива, без гармошки, отнюдь нет, этим пусть занимается, кто приставлен.

33 *Слова:* любовно-пьяной — *отсутствуют.*

36 *После:* собрании // я все время выступаю с т. Сосновским и как будто даже солидарен в вопросе об Есенине,— я приводил

39—42 *Вместо:* Отсутствие этого «др» ..... риторику // Вот что засушивает доклады, о чем говорит т. Калинин, что превращаются в пасторов. То же самое и в области стихов превращаются в резонеров.

Стр. 316

7 *Вместо:* Это «др» почище // Это получше

8—9 *Вместо:* это вопрос о форме ..... он внедрялся // о его литературе, это вопрос, о котором я с удовольствием буду разговаривать, но времени мало, вопрос о форме, вопрос о подходе, как делать вещи, чтобы они внедрялись

11 *Вместо:* Вопрос о форме // Это

12—13 *Вместо:* и обработка сырого словесного материала // обработка вообще сырого материала

13 *Вместо:* белой // контрреволюционной

20—21 *Слова:* А эти ольшевцы делают ежедневную литпогоду — *отсутствуют.*

22 *После:* запретом. // В «формальном окружении» Шкловский сказал все, что по этому вопросу надо было сказать.

23 *Вместо:* не о Есенине, а // о Есенине

25 *Вместо:* какого-то поэта // поэта Приблудного

26 *Слово:* Маловато — *отсутствует.*

33 *После:* Сосновские // потому что если бы о нем так не говорили, то был бы довольно милый, хулиганствующего типа паренек. В Доме печати он лез ко всем, хватал за горло и требовал немедленно признать его первенство на территории даже не СССР, а всего земного шара не только в поэзии, но в знании английского языка. (С м е с т а: Будьте тактичнее к мертвым.) Нет, не буду. Я не признаю этой традиции преклонения перед покойничками. Я его ругал при жизни и буду ругать теперь с тем большим удовольствием. Последнее замечание, если бы этого Сергея Есенина в то время не удержал за лапки, я, может быть, лежал бы в том самом гробике, в котором лежит Сергей Есенин, и мои книги имели бы такой тираж, какой

имеют книжки Сергея Есенина. Мне пришлось выламывать кинжал, которым он замахивался.

34—35 *Вместо:* и нам безразлично, даже почти приятно // и нам очень радостно.

37 *Слова:* по классификации т. Луначарского — *отсутствуют.*

«Летучий театр» (стр. 446)

Авторизованная машинописная копия (ГАОР ЛО):

Заголовок: Народному комиссару по просвещению товарищу Луначарскому. Докладная записка по поводу организации «Летучего театра».

Стр. 448

1—5 *Отсутствуют.*

13 *После:* как // Вам

14—15 *Вместо:* добиться ..... невозможно // Если встали такие трудности, несмотря на Ваше твердое решение поставить «Мистерию», то, конечно, добиться постановки вещи, почему-нибудь не попавшей в круг Вашего внимания, просто невозможно. Конечно, новой вещи.

17 *После:* хорошего // ли

19 *Вместо:* едва ли встретит всеобщее сочувствие // недопустима

Стр. 449

14 *После:* новая // народная

18 *Перед:* Мы ни минуту // Прилагаем к нашей записке конкретный план организации и общую смету требуемых предварительно затрат.

23 *Перед:* Давая новую // Осведомленные о Вашем, товарищ комиссар, принципиальном согласии осуществления этой идеи, мы уверены в быстром ее проведении в жизнь.

23 *Вместо:* современную // современнейшую

23 *Вместо:* наша организация // она



ПРИМЕЧАНИЯ

ПРИЖИЗНЕННЫЕ ИЗДАНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В. В. МАЯКОВСКОГО, ВОШЕДШИХ В ДВЕНАДЦАТЫЙ ТОМ

Как делать стихи? Акционерное издательское общество «Огонек», М. 1927, 54 стр.

ИЗДАНИЯ, ПРЕДИСЛОВИЯ К КОТОРЫМ НАПЕЧАТАНЫ В ДВЕНАДЦАТОМ ТОМЕ

Облако в штанах. Тетраптих, 2-е изд., без цензуры. Изд. «АСИС», П. 1918, 64 стр. (вышло в Москве).

Все сочиненное Владимиром Маяковским (1909—1919). Изд. «ИМО», П. 1919, 280 стр.

Маяковский улыбается, Маяковский смеется, Маяковский издевается. Изд. «Круг», М.— П. 1923, 109 стр.

Вещи этого года (до 1 августа 1923 г.). Изд. «Накануне», Берлин, 1924, 110 стр.

Wybór poezyj. Spółdzielnia księgarska «Książka», Warszawa. 1927, 123 стр.

Грозный смех. ГИХЛ, М.— Л. 1932, 80 стр.

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

БММ — Библиотека-Музей В. Маяковского.

ГАОР ЛО — Государственный архив Октябрьской революции и социалистического строительства Ленинградской области.

ИМЛ — Институт марксизма-ленинизма при ЦК КПСС.

ИМЛИ — Институт мировой литературы им. А. М. Горького Академии наук СССР.

ЦГАЛИ — Центральный государственный архив литературы и искусства СССР.

ЦГАОР — Центральный государственный архив Октябрьской революции и социалистического строительства СССР.

ЦГИАЛ — Центральный государственный исторический архив в Ленинграде.

СТАТЬИ И ЗАМЕТКИ

Второму изданию (стр. 7). Предисловие ко второму отдельному изданию поэмы «Облако в штанах».

Книга вышла в свет в феврале 1918 года в Москве, под маркой издательства «АСИС» (Ассоциация социалистического искусства). Восстановив в ней все изъятия, сделанные цензурой при первом издании поэмы (см. том 1, стр. 440—441 наст. изд.), Маяковский предпослал второму изданию это предисловие.

Открытое письмо рабочим (стр. 8). «Газета футуристов», М. 1918, № 1, 15 марта.

Возвратившись в декабре 1917 года из Петрограда в Москву, Маяковский через три месяца вместе с Д. Бурлюком и В. Каменским выпустил «Газету футуристов». В ней были напечатаны стихотворения Маяковского «Наш марш» и «Революция. Поэтохроника»; статьи «Открытое письмо рабочим» и «Братская могила», коллективные декларации «Декрет № 1 о демократизации искусств» и «Манифест летучей федерации футуристов», а также отрывок из поэмы В. Каменского «Стенька Разин — сердце народное», стихи Д. Бурлюка, С. Спасского и др.

С выходом этого номера издание газеты прекратилось.

«Открытое письмо рабочим» и коллективные декларации перекликаются некоторыми положениями со стихами Маяковского, напечатанными в газете «Искусство коммуны» (см. т. 2, стр. 491—493 наст. изд.), а также с прологом к поэме 1922 года «Пятый Интернационал» — «IV Интернационал» (см. т. 4, стр. 101 наст. изд.).

Стр. 8. *«Аида»*, *«Травиата»* — оперы итальянского композитора Джузеппе Верди (1813—1901).

Голиаф — по библейскому преданию — легендарный богатырь-великан.

Стр. 9. ... *немыслима без революции формы — футуризма.*— После Октября Маяковский, отстаивая искусство, тесно связанное с борьбой народных масс за социалистическое переустройство жизни, вместе с тем говорил о футуризме как о явлении, якобы созвучном духу революционной эпохи. Следует отметить, что конкретное содержание, которое вкладывал поэт в это понятие, не только значительно отличалось от взглядов на футуризм его литературных соратников, но и существенно менялось с годами. Творческая практика Маяковского была шире и богаче его эстетических концепций.

Братская могила (стр. 10). «Газета футуристов», М. 1918, № 1, 15 марта.

Заметка «Братская могила» была напечатана в «Газете футуристов» без подписи. Как свидетельствует один из редакторов-издателей газеты Д. Бурлюк,— написана Маяковским (см. неопубликованную статью Н. И. Харджиева «Из материалов о Маяковском», хранящуюся в редакции «Литературное наследство»).

Стр. 10. *«Альманах поэзоконцерт»...*— вышел в Москве в марте 1918 года.

Шесть тусклых строчил, возглавленные пресловутым «королем» Северяниным...— «Поэзоконцерт» был составлен преимущественно из стихов главы поэтической группы «эгофутуристов» И. В. Северянина (Лотарева) (1887—1941). Кроме него, в альманахе участвовали Лев Никулин, Петр Ларионов, Елизавета Панаиотти, Мария Кларк и Кирилл Халафов.

На вечере в Политехническом музее 27 февраля 1918 года, посвященном избранию «короля поэтов», Северянин получил большинство голосов (см. об этом Л. Никулин «Владимир Маяковский», М. 1955, изд. «Правда», стр. 21—22). «Поэзоконцерт» открывался фотопортретом Северянина с его автографом и надписью «Король поэтов Игорь Северянин».

Резко отрицательное отношение Маяковского к салонно-мещанской поэзии Северянина выражено во многих его стихах и статьях — «Облако в штанах», «Штатская шрапнель Поэты на фугасах», «Поэзовечер Игоря Северянина» и др. В статье «Братская

могила» Маяковский высмеивает парфюмерно-гастрономические образы некоторых поэз Северянина — «Ананасы в шампанском», «Шампанский полонез», «Мороженое из сирени» и т. п.

Эренбург. «Молитва о России» — сборник стихов, вышедший в Москве в 1918 году (изд. «Северные дни»). Маяковский приводит строки из стихотворения «Судный день» (стр. 17).

«Тринадцать поэтов» — сборник, вышедший в Петрограде в 1917 году.

Цветаева М. И. (1894—1941) — поэтесса, с 1921 по 1939 год находилась в эмиграции. Маяковский цитирует ее стихотворение «Чуть светает».

Эту книгу должен прочесть каждый! (стр. 11). Вступительная статья к сборнику «Ржаное слово» (революционная хрестоматия футуристов), П. 1918, изд. «ИМО».

Статья подписана: редакционная коллегия. По свидетельству О. Брика, написана Маяковским. (См. статью О. Брика «Маяковский — редактор и организатор» — «Литературный критик», М. 1936, книга четвертая, апрель, стр. 120.)

В «Революционную хрестоматию футуристов» вошли стихи Н. Асеева — «Безумная песня», «Осада неба», «Граница», «Проклятие Москве», Д. Бурлюка — «Утверждение бодрости», «Делец», «Призыв», «Мои друзья», В. Каменского — «Стенька Разин — сердце народное», В. Хлебникова — «Заклятие смехом», «Война», В. Маяковского — «Наш марш», «Революция. Поэтохроника», V часть поэмы «Война и мир» и проза Б. Кушнера — «Митинг Дворцов». Обложка для сборника была сделана Маяковским. Сборник открывался «Предисловием» А. В. Луначарского.

Стр. 11. *Под этой кличкой прошли выступления и итальянца Маринетти...*— Филиппо Томмазо Маринетти (1876—1944) — глава итальянских футуристов. В своих статьях и художественных произведениях выступал в защиту милитаризма, воспевал агрессию, объявив войну «лучшей гигиеной мира», призывал к отказу от реалистических традиций, к разрушению классической культуры. Русские футуристы настойчиво подчеркивали свое отличие от итальянского футуризма, отрицая какую бы то ни было преемственность от Ф. Маринетти (см., например, «Письмо в редакцию газеты «Новь» Большакова, Маяковского и Шершеневича от 15 февраля 1914 года — т. 1 наст. изд., стр. 369). В дни пребывания Маринетти в Москве — он приехал в Россию в феврале

1914 года — во время его лекции в «Обществе свободной эстетики» Маяковский и Бурлюк устроили ему обструкцию.

О Северянине см. примечания к статье «Братская могила», (стр. 540—541).

Стр. 12. «*Днесь небывалой сбывается былью социалистов великая ересь*» — заключительные строки стихотворения Маяковского «Революция. Поэтохроника». (См. т. 1 наст. изд., стр. 140.)

Так, поэт Фет сорок шесть раз упомянул в своих стихах слово «конь»...— По подсчетам одного из исследователей творчества Фета В. С. Федины слово «конь» употребляется в стихах Фета 26 раз. (См. его книгу «А. А. Фет (Шеншин). Материалы к характеристике», П. 1915, стр. 100.)

...им непонятно, зачем футурист Хлебников шесть страниц заполняет производными от этого глагола... — Хлебников В. В. (1885—1922) — поэт-футурист. Одно из его «экспериментальных» произведений «Любхо» целиком построено на производных от слова «любить». Подробнее о Хлебникове см. в статье Маяковского «В. В. Хлебников» (стр. 23—28).

Открытое письмо народному комиссару по просвещению тов. Луначарскому (стр. 14). Газ. «Петроградская правда», П. 1918, № 254(480), 21 ноября.

Премьера «Мистерии-буфф» состоялась в день первой годовщины Октябрьской революции — 7 ноября 1918 года, в Петрограде, в помещении Театра музыкальной драмы. Постановщики — В. Э. Мейерхольд (1874—1940) и В. В. Маяковский. В газете «Жизнь искусства» (П. 1918, № 10, 11 ноября) была помещена клеветническая рецензия критика Андрея Левинсона под заглавием «Мистерия-буфф». Автор рецензии, прежде сотрудничавший в кадетской газете «Речь» (закрытой Советской властью), а в дальнейшем ставший белоэмигрантом, всячески пытался опорочить не только «Мистерию-буфф», но и революционные устремления Маяковского вообще.

Настоящее письмо Маяковского явилось ответом на враждебный выпад Левинсона. В тот же день — 21 ноября — в № 19 газеты «Жизнь искусства» появилось «Заявление по поводу „Мистерии-буфф“», подписанное группой художников, в то время возглавлявших Отдел изобразительных искусств Наркомпроса, и заключавшее в себе резкий протест против рецензии Левинсона.

А. В. Луначарский в статье «О полемике» («Жизнь искусства», П. 1918, № 24, 27 ноября) писал, что Левинсон «позволил себе совершенно недопустимое чтение в сердцах, которое, как я знаю точно, покоробило не только непосредственно или косвенно задетых лиц, но и всех, кому эта статья попалась на глаза. 〈...〉 если вспомнить, что выдающийся поэт, каким почти по всеобщему признанию является В. Маяковский, в первый раз имел возможность дать образчик своего творчества в удовлетворительной обстановке,— то еще неприятнее выделяется столь далеко в сторону спорной этики заходящий выпад критика против „Мистерии“».

Стр. 14. *Луначарский* А. В. (1875—1933) — деятель Коммунистической партии и Советского государства, в 1917—1929 гг. народный комиссар по просвещению; драматург, теоретик искусства, литературный критик.

Я пригласил вас и ваших товарищей на первое чтение «Мистерии»...— Маяковский впервые читал «Мистерию-буфф» в Петрограде 27 сентября 1918 года в присутствии А. В. Луначарского, В. Э. Мейерхольда и ряда деятелей искусств. Об этом чтении см. в статье «Только не воспоминания...» (стр. 155).

...статьей в «Правде»...— А. В. Луначарский поместил в газете «Петроградская правда» (П. 1918, № 243, 5 ноября) посвященную «Мистерии-буфф» статью «Коммунистический спектакль», в которой дал пьесе Маяковского высокую оценку.

...Центральным бюро...— Речь идет о Центральном бюро по организации празднеств годовщины Октябрьской революции.

Стр. 15. *«Жизнь искусства»* — газета, выходившая в Петрограде в 1918—1922 гг., в 1923—1929 годы издавалась как журнал.

Любителям юбилеев (стр. 16). Предисловие к сборнику «Все сочиненное Владимиром Маяковским» (1909—1919), П. 1919, изд. «ИМО».

Стр. 16. *В этой книге все сочиненное мною за десять лет...*— Началом своей литературной деятельности Маяковский считал 1909 год, имея в виду, по всей вероятности, свои поэтические опыты в тюрьме (см. автобиографию «Я сам», т. 1 наст. изд., стр. 17). Впервые его стихотворения («Ночь», «Утро») были напечатаны в 1912 году в альманахе «Пощечина общественному вкусу».

Расположение стихов в сборнике «Все сочиненное...» — по годам — не соответствует в ряде случаев действительной хронологии их написания (стихи 1912 года отнесены к 1909 году и т. п.).

Открытое письмо А. В. Луначарскому (стр. 17). Журнал «Вестник театра», М. 1920, № 75, 30 ноября.

Это письмо развивает положения, высказанные Маяковским в его втором выступлении на диспуте о постановке «Зорь» в Театре РСФСР Первом (диспут состоялся 22 ноября 1920 года, см. стр. 244). Письмо помещено в том же номере «Вестника театра», в котором напечатан отчет об этом диспуте.

А. В. Луначарский ответил Маяковскому в статье «Моим оппонентам» («Вестник театра», М. 1920 № 76-77, 14 декабря, стр. 4—5).

Стр. 17. *Декорации?* — Декорации «Зорь» были написаны художником В. В. Дмитриевым (1900—1948).

Пикассо Пабло (р. 1881) — представитель так наз. «левых» течений французской живописи XX века; одна из манер, в которой он работал,— «кубизм». В 1944 году вступил в Коммунистическую партию Франции.

Татлин В. Е. (1885—1953) — художник, в первые годы Советской власти заместитель заведующего Отделом изобразительных искусств Наркомпроса.

Стр. 18. *...вы канонизируете академией Камерный театр.*— Московский Камерный театр, руководимый А. Я. Таировым (1885—1950), по распоряжению А. В. Луначарского был включен в состав Ассоциации государственных академических театров.

...ТЕО с Мейерхольдом...— Театральный отдел Наркомпроса, которым в то время заведовал В. Э. Мейерхольд, возглавлявший и Театр РСФСР Первый, впоследствии, после ряда реорганизаций (Театр ГИТИС и др.) — Гос. театр имени Вс. Мейерхольда.

...МУЗО с футуристом Арт. Лурье...— Музыкальный отдел Наркомпроса, которым заведовал композитор А. С. Лурье, автор музыки к стихотворению «Наш марш».

...ИЗО с Штеренбергом...— Отдел изобразительных искусств Наркомпроса, которым заведовал художник Д. П. Штеренберг (1881—1948).

«*Иван в раю*», «миф в пяти картинах» — пьеса А. В. Луначарского, изданная в 1920 году. «Реплики из ада», которые Маяковский называет «заумным языком Крученых», следующие: «Аддай — дай. У-у-у. Грр., бых, тайбзж. Авау, авау, пхоф, бх!»

Крученых А. Е. (р. 1886) — поэт-футурист, отстаивал так называемый «заумный язык».

Коровин К. А. (1861—1939), *Якулов* Г. Б. (1884—1928),

Кузнецов П. В. (р. 1878), *Кончаловский* П. П. (1876—1956), *Лентулов* А. В. (1882—1943), *Малютин* И. А. (1889—1932), *Федотов* И. С. (1881—1951) — живописцы и театральные декораторы.

Всё это оказалось смердящими трупами.— А. В. Луначарский сказал на диспуте о постановке «Зорь»: «Футуризм отстал, он уже смердит. Я согласен, что он только три дня в гробу, но он уже смердит» («Вестник театра», М. 1920, № 75, 30 ноября, стр 14).

Стр. 19. *...в брошюре «Речь об искусстве»...* — Имеется в виду брошюра: А. В. Луначарский, «Речь, произнесенная на открытии Петроградских государственных свободных художественно-учебных мастерских 10 октября 1918 г.», Петроград, изд. Отдела изобразительных искусств Комиссариата народного просвещения. (На обложке: Луначарский об искусстве.)

Верещагин В. В. (1842—1904) — живописец.

Стр. 20. *«Искусство коммуны»* — еженедельная газета Отдела изобразительных искусств Наркомпроса, созданная при ближайшем участии Маяковского и выходившая в Петрограде с 7 декабря 1918 года по 13 апреля 1919 года (вышло 19 номеров). В этой газете был напечатан ряд стихотворений Маяковского. Активное участие в ней принимали О. М. Брик, Н. Н. Пунин, Б. А. Кушнер и др.

Бебутов В. М. (р. 1886) — режиссер, поставивший совместно с В. Э. Мейерхольдом «Мистерию-буфф» в Театре РСФСР Первом.

Умер Александр Блок (стр. 21). Газ. «АГИТ-РОСТА», М. 1921, № 14, 10 августа.

Стр. 21. *Умер Александр Блок.*— Блок А. А. (1880—1921) умер 7 августа.

В ...поэме «Двенадцать»...— Поэма была написана в январе 1918 года.

Помню, в первые дни революции проходил я мимо худой, согнутой солдатской фигуры...— Эта встреча нашла отражение в поэме «Хорошо!» (См. 8 том наст. изд., стр. 265—266.)

Стр. 22. *Я слушал его в мае этого года в Москве...*— В начале мая 1921 года состоялось несколько выступлений Блока — в Политехническом музее (три выступления), Доме печати, Итальянской студии и Союзе писателей. (См. «Дневник Ал. Блока (1917—1921)», Изд. Писателей, Л. 1928, стр. 239.)

В. В. Хлебников (стр. 23). Журн. «Красная новь», М. 1922, книга 4, июль — август.

Стр. 23. *Умер... Хлебников.*— Виктор Владимирович (Велемир) Хлебников (1885—1922) умер 28 июня.

ОПОЯЗ — общество изучения теории поэтического языка, существовало с 1914 по 1923 год. В ОПОЯЗ входили В. Шкловский, Б. Эйхенбаум, Ю. Тынянов, Л. Якубинский и др. Опоязовцы отстаивали формалистический подход к литературе; рассматривая художественный прием как самодовлеющую категорию, они отрывали изучение стиля от анализа идейного содержания произведения.

Стр. 24. *Для Хлебникова слово — самостоятельная сила, организующая материал чувств и мыслей.*— Маяковский имеет в виду «теорию словотворчества» Хлебникова, изложенную в статьях «Учитель и ученик», «Разговор Олега и Казимира», «Художники мира», «О современной поэзии», «Разложение слова», «Наша основа» и др.

...склонение корней по Хлебникову... — Об этом см. в статье Хлебникова «Учитель и ученик».

«*Леса лысы...*»— неточная цитата из статьи «Учитель и ученик».

«*Чуждый чарам черный челн*» — строка из стихотворения «Челн томленья» К. Бальмонта.

Хлебников создал целую «периодическую систему слова».— См., например, статью Хлебникова «Образчик словоновшеств в языке».

Стр. 25. «*Зангези*» — повесть-поэма Хлебникова, изданная в Москве в 1922 году.

«*Кони. Топот. Инок...*» — из стихотворения Хлебникова «Перевертень».

«*Заклятие смехом*» — стихотворение Хлебникова, впервые опубликованное в сборнике «Студия импрессионистов», книга 1-я, Спб. 1910, стр. 47. Маяковский цитирует это стихотворение неточно, пропуская строки и переставляя слова.

Стр. 26. «*Любите, любите, любите, любите...*» — Маяковский перефразирует начальные строки стихотворения К. Бальмонта «Хвалите».

Однажды Хлебников сдал в печать шесть страниц производных от корня «люб».— См. примечание к статье «Эту книгу должен прочесть каждый!» (стр. 542).

«*Крылышкуя золотописьмом тончайших жил...*» — Маяковский цитирует это стихотворение неточно, смешивая разные редакции: текст альманаха «Пощечина общественному вкусу» (М.

1912, стр. 8) и вариант, опубликованный в книге Хлебникова «Творения» (М. 1914, стр. 25).

«У колодца...» — неточно цитируемые Маяковским строки из стихотворения Хлебникова «Конь Пржевальского» («Гонимый — кем, почем я знаю?..»).

Стр. 27. *«Сегодня снова я пойду...»* — это четверостишие Хлебникова впервые опубликовано Маяковским в статье «Теперь к Америкам!» в 1914 году (см. т. I наст. изд., стр. 312), ни в один из прижизненных сборников Хлебникова не вошло.

...небольшая папка путанейших рукописей, взятых Якобсоном в Прагу... — Якобсон Р. О. (р. 1896) — буржуазный литературовед, лингвист, в 1920 году эмигрировал в Чехословакию, оттуда — в Америку. В 1919 году написал работу «Новейшая русская поэзия. Набросок первый — Виктор Хлебников», которая затем была издана отдельной брошюрой в Праге в 1921 году.

Театральная — площадь в Москве, ныне — площадь им. Свердлова.

...отступал и наступал с нашей армией в Персии... — Хлебников был в Персии летом 1921 года.

Из его стихов этого времени знаю только стих о голоде... — Хлебниковым написано несколько стихотворений о голоде, охватившем в 1921 году ряд областей страны: «Голод», «Трубите, кричите, несите!», «Волга! Волга!» и др. Маяковский, по всей вероятности, говорит об одном из первых двух стихотворений, написанных во время пребывания Хлебникова в Пятигорске.

«Ладомир» и *«Царапина по небу»* — поэмы Хлебникова 1920—1922 годов. Первая из них была издана литографским способом в Харькове в 1920 году. «Царапина по небу» при жизни Хлебникова напечатана не была.

Стр. 28. *Посмертное восхваление Хлебникова Городецким...* — Имеется в виду некролог Сергея Городецкого «Велемир Хлебников», напечатанный в газете «Известия ЦИК», М. 1922, № 147 (1586), 5 июля.

«Пощечина общественному вкусу» — альманах, вышедший в Москве в 1912 году. В нем участвовали Д. Бурлюк, А. Крученых, В. Маяковский, В. Хлебников и др.

«Садок судей» — Альманах «Садок судей» I, в котором участвовали В. Хлебников, В. Каменский, Д. Бурлюк, Е. Гуро, Н. Бурлюк, Е. Низен, С. Мясоедов, А. Гей (А. Городецкий), был издан в 1910 году. Подробнее об этом см. в книге Василия Каменского «Путь энтузиаста» (М. 1931, стр. 113).

Бурлюк Д. Д. (р. 1882) — поэт-футурист, один из авторов коллективного манифеста, открывающего альманах «Пощечина общественному вкусу», активный участник футуристических изданий и выступлений, в настоящее время живет в США.

Асеев Н. Н. (р. 1889) — поэт, друг Маяковского, участвовал в футуристических изданиях. *Крученых* — см. примечание к статье «Открытое письмо А. В. Луначарскому» (стр. 544). *Каменский* В. В. (р. 1884) — поэт, прозаик, драматург. До революции и в первые годы советской власти выпускал и редактировал футуристические манифесты, сборники и газеты. *Пастернак* Б.Л. (р. 1890) — поэт, в первые годы после революции был связан с футуристами. Индивидуалистическое по своему характеру творчество Пастернака противостояло главному направлению развития советской поэзии. «Для нас интересны, конечно, не те лирические излияния, которые т. Пастернак в своих произведениях нам показывает, — говорил Маяковский на Первом московском совещании работников левого фронта искусств,— не та тематическая сторона его работы, а вот работа над построением фразы, выработка нового синтаксиса» (см. стр. 281—282).

Кино и кино (стр. 29). Журнал «Кино-фот», М. 1922, № 4, 5—12 октября.

В настоящем издании в заголовок журнального текста внесено исправление ошибки: вместо «Кино и кико» — «Кино и кино».

Стр. 29. *Мозжухин* И. И. (1889—1939) — киноактер, участник русских кинофильмов предреволюционных лет.

Можно ли стать сатириком? (стр. 30). Журн. «Товарищ Терентий», Екатеринбург, 1923, № 1—2, 18 марта.

Статья написана, как это можно заключить из текста (четвертый номер еженедельного журнала «Крокодил» за 1923 год, вышедший в самом конце января, назван в ней «последним»), в первой половине февраля 1923 года. Многими своими наблюдениями, выводами и оценками «Можно ли стать сатириком?» перекликается с «Предиполсловием» к сборнику сатирических стихов «Маяковский улыбается, Маяковский смеется, Маяковский издевается», которое написано, очевидно, в это же время.

Стр. 30. *В РСФСР появился, появившись — размножился и в настоящее время усердно и успешно работает целый ряд сатирических журналов...*— С 1922 года начало выходить несколько

новых массовых сатирических изданий. В апреле вышел в свет первый номер «Мухомора» (П. 1922—1923), в июне — «Красного перца» (М. 1922—1926) и «Крокодила» (до № 12 — под названиями «Рабочий» и «Рабочая газета»).

«Прожектор» — иллюстрированный литературно-художественный и сатирический журнал (изд. газеты «Правда»), выходил в Москве с 1923 по 1935 год.

... в карикатуре «Крокодила» по поводу празднования дня реализации урожая... — Речь идет о дружеском шарже Д. Моора «Праздник урожая», напечатанном в «Крокодиле», М. 1922, № 5 (17), 24 сентября, стр. 8—9.

Стр. 31 *«Милкой мне в подарок бурка...»* — написанная Маяковским частушка для агитплаката РОСТА. Была опубликована приложением (вместе с плакатами и стихами) к статье «Революционный плакат» (см. стр. 33—35 наст. тома) в журнале «Красная нива», М. 1923, № 8, 23 февраля, стр. 31. *Юденич* Н. Н. (1862—1933) — белогвардейский генерал. Командуя в 1919 году Северо-западной армией, дважды предпринимал походы на Петроград, пытаясь задушить революцию. Разгромленный Красной Армией, бежал вместе с остатками своих частей в Эстонию.

В последнем номере «Крокодила» есть блестящая строка к рисунку на рурскую тему... — Имеется в виду карикатура художника М. Черемных и стихи к ней в журнале «Крокодил», М. 1923, № 4 (34), 28 января.

Вандервельде Э. (1866—1936) — бельгийский политический деятель, один из лидеров II Интернационала, оппортунист и ревизионист. В 1922 году приезжал в Москву для «защиты» на суде вожаков контрреволюционной партии правых эсеров. В связи с его приездом в СССР и окончившейся провалом попыткой выступить в роли адвоката (вскоре после начала судебного процесса он отказался продолжать «защиту» и покинул Москву), Д. Бедный написал о нем серию сатирических фельетонов. В своей статье Маяковский цитирует стихотворение этого цикла «Королевская шансонетка», опубликованное в газ. «Правда», М. 1922, № 121, 2 июня.

Революционный плакат (стр. 33). Журн. «Красная нива», М. 1923, № 8, 23 февраля.

Статья написана к пятой годовщине Красной Армии и напечатана в юбилейном номере «Красной нивы», целиком посвященном этой дате.

«Революционный плакат» — самое раннее воспоминание

Маяковского о работе в «Окнах» РОСТА. Позднее поэт неоднократно возвращался к этой теме в своих статьях и выступлениях — «Собирайте историю», 1923; «Только не воспоминания...», 1927; «Прошу слова», 1929; «Окна сатиры РОСТА», 1930; Выступление в доме комсомола Красной Пресни на вечере, посвященном двадцатилетию деятельности, 1930.

Стр. 34. *Организация этой агитации была начата тов. Керженцевым. Началось, естественно, с РОСТА...* — Выпуск «Окон РОСТА» — плакатов на злобу дня с рисунками и текстом — был начат Российским телеграфным агентством осенью 1919 года. Ответственным руководителем РОСТА являлся П. М. Керженцев (Лебедев) (1881—1940) — литератор и общественный деятель. С января 1919 года по январь 1922 года плакаты выпускались Главным политико-просветительным комитетом (Главполитпросвет) Наркомпроса РСФСР. Маяковский пришел в РОСТА вскоре после того, как художественный отдел РОСТА вывесил в витрине бывшего магазина Абрикосова, находившегося на Тверской улице (ныне ул. Горького), первое «окно». Во главе художественного отдела стоял художник-сатирик М. М. Черемных (р. 1890). Маяковскому принадлежит более двух третей всех плакатов (приблизительно 1800), выпущенных коллективом. (Подробнее об этом см. т. 3 наст. изд., стр. 469—479.)

Малютин И. А. (1889—1932) — художник; *Лавинский* А. М. (р. 1893) — художник; *Моор* Д. (Орлов Д. С.) (1883—1946) — художник-график, мастер политического плаката и газетной карикатуры; *Левин* А. С. (р. 1893) — художник-график; *Нюренберг* А. М. (р. 1888) — художник-график; *Лебедев* В. В. (р. 1891) — художник-график, до революции сотрудничал в журнале «Сатирикон»; *Козлинский* В. И. (р. 1891) — художник-график; *Бродаты* Л. Г. (1889—1954) — художник-график, активно сотрудничал в газетах и журналах; *Радаков* А. А. (1879—1942) — художник-график, мастер политической карикатуры, до революции сотрудничал в «Сатириконе» — как художник и как поэт.

...упоминает В. Полонский в книге «Революционный плакат»... — Маяковский имеет в виду работу Вяч. Полонского «Русский революционный плакат», напечатанную в журнале «Печать и революция», М. 1922, книга вторая (пятая), апрель — июнь, стр. 56—77, и выпущенную Госиздатом отдельной брошюрой (оттиск журнальной статьи) с иллюстрациями в 1922 году. Книга Вяч. Полонского этого же названия вышла в Москве в 1925 году.

Грамен (Н. К. Иванов) (р. 1888) — журналист, активно

сотрудничал в «Крокодиле»; *Шершеневич* В. Г. (1893—1942) — поэт-имажинист, переводчик, автор киносценариев и либретто. Кроме Грамена и Шершеневича, тексты для «Окон» писали также О. М. Брик, Р. Я. Райт, Т. М. Левит, М. Д. Вольпин, Б. А. Песис и др.

Стр. 35. *Ниже приводятся текст и плакаты.* — В журнале было воспроизведено несколько плакатов и стихотворений — «Рассказ о том, как из-за пуговицы голова пропадает дешевле луковицы», «Красный еж», частушки «Милкой мне в подарок бурка...» и др.

Собирайте историю (стр. 36). «Бюллетень Прессбюро» «А» [1], М. 1923, № 16, 3 марта.

Впервые напечатана в «Литературной газете», М. 1953, № 85 (3114), 18 июля (с сокращениями); полностью — в журн. «Советская печать», М. 1956, № 4.

Статья «Собирайте историю» по теме близка статье «Революционный плакат», написанной почти одновременно с ней.

С неба на землю (стр. 38). «Бюллетень Прессбюро» «А», М. 1923, № 17, 7 марта.

Впервые напечатана в «Литературной газете», М. 1935, № 43 (534), 4 августа.

Стр. 38. *Еще в восемнадцатом году т. Ленин указывал в «Правде»...* — Маяковский имеет в виду статью В. И. Ленина «О характере наших газет», опубликованную в газете «Правда» 20 сентября 1918 года. В ней, в частности, говорилось: «Почему бы, вместо 200—400 строк, не говорить в 20—10 строках о таких простых, общеизвестных, ясных, усвоенных уже в значительной степени массой явлениях, как подлое предательство меньшевиков, лакеев буржуазии, как англо-японское нашествие ради восстановления священных прав капитала, как лязганье зубами американских миллиардеров против Германии и т. д., и т. п.? Говорить об этом

---

[1] В конце 1922 года при отделе агитации и пропаганды ЦК РКП(б) было организовано Прессбюро. Оно выпускало отпечатанные на ротаторе бюллетени, которые содержали литературные материалы, предназначавшиеся для перепечатки в газетах и журналах. Рассылалось три типа бюллетеней: бюллетень «А» — «для губернских газет, имеющих по преимуществу городского читателя», бюллетень «Б» — «для уездных и губернских газет земледельческих районов с крестьянским кадром читателей» и бюллетень «А/Б».

надо, каждый новый факт в этой области отмечать надо, но не статьи писать, не рассуждения повторять, а в нескольких строках, «в телеграфном стиле» клеймить новые проявления старой, уже известной, уже оцененной политики» (В. И. Л е н и н. Сочинеиия, т. 28, стр. 78).

В речи т. Калинина на четвертом съезде работников печати — тоже призыв...— Четвертый Всероссийский съезд работников печати проходил в Москве в феврале 1923 года. 7 февраля от имени Всероссийского и Союзного Центральных Исполнительных Комитетов съезд приветствовал М. И. Калинин, который в своем выступлении подчеркнул, что борьба за содержательность газетных материалов должна быть неразрывно связана с борьбой за ясную, понятную широким массам форму изложения.

З а ч т о б о р е т с я Л е ф? (стр. 40). Журн. «Леф», М.— П. 1923, № 1, март. Статья подписана: Н. Асеев, Б. Арватов, О. Брик, Б. Кушнер, В. Маяковский, С. Третьяков, Н. Чужак.

Журнал левого фронта искусств — «Леф» — издавался в 1923—1925 гг.; ответственным редактором его был Маяковский. Всего вышло семь номеров. В первой (мартовской) книжке «Лефа» в разделе «Программа» были напечатаны три передовых статьи: «За что борется Леф?», «В кого вгрызается Леф?» и «Кого предостерегает Леф?», написанные, как свидетельствует О. Брик, Маяковским. (См. статью О. Брика «Маяковский — редактор и организатор» — «Литературный критик», М. 1936, книга четвертая, апрель, стр. 129.)

Стр. 40. *Белый* А. (Бугаев Б. Н.) (1880—1934) — писатель, один из представителей русского символизма; *Бальмонт* К. Д. (1867—1942) — поэт-символист, автор ряда теоретических работ; *Чулков* Г. И. (1879—1939) — писатель и критик; *Гиппиус* З. Н. (Мережковская) (1869—1945) — писательница-декадентка; *Розанов* В. В. (1856—1919) — реакционный писатель, публицист и критик. Некоторые его произведения отмечены печатью цинизма и эротики.

Сборник «Садок судей» I — вышел в 1910 году, *«Пощечина общественному вкусу»* — в 1912; *Бурлюк, Каменский, Хлебников* — см. примечания к статье «В. В. Хлебников» (стр. 546—548); *Крученых* — см. примечание к статье «Открытое письмо А. В. Луначарскому» (стр. 544).

Кандинский В. В. (1866—1944) — художник-формалист, один из представителей так называемого «беспредметного искусства»;

в 1912 году вместе с художником Ф. Марком выпустил сборник «Голубой всадник», где впервые были сформулированы основные положения экспрессионизма.

Бубно-валетчики— члены объединения художников «Бубновый валет», существовавшего с 1909 по 1926 год. В своей практике «Бубно-валетчики» ориентировались на модернистскую живопись (кубизм и др.).

Стр. 41. *Шершеневич* — см. примечание к статье «Революционный плакат» (стр. 551); *Северянин* — см. примечание к статье «Братская могила» (стр. 540). *«Ослиный хвост»* — общество художников, организованное в 1911 году Н. С. Гончаровой и М. Ф. Ларионовым.

Российские футуристы окончательно разодрали с поэтическим империализмом Маринетти...— См. примечание к статье «Эту книгу должен прочесть каждый!» (стр. 541—542).

Городецкий С. М. (р. 1884) — поэт, переводчик, был связан с модернистскими литературными течениями (символизм, акмеизм); *Гумилев* Н. С. (1886—1921) — поэт-акмеист. В творчестве Городецкого и особенно Гумилева периода первой мировой войны были сильны милитаристские мотивы.

...обломились «Мезонины»...— Московская группировка футуристов «Мезонин поэзии», организованная в 1913 году, просуществовала лишь один год.

...пошел на Берлин Северянин.— Во второй половине 1914 года Северянин написал ряд шовинистических стихов: «Германия, не забывайся!», «Поэза возмущения», «Поэза благословения», «Все вперед!», «Переход через Карпаты» и др. В стихотворении «Мой ответ», входящем в этот цикл, есть, в частности, такие строки:

Друзья! Но если в день убийственный
Падет последний исполин,
Тогда ваш нежный, ваш единственный,
Я поведу вас на Берлин!

«Вся Москва» — адресная и справочная книга; издавалась в дореволюционные годы и при советской власти.

Производственники — представители так называемого «производственного искусства»; назначение искусства видели исключительно в создании утилитарных «вещей». *Брик* О. М. (1888—1945) — критик, теоретик литературы, друг Маяковского, активно участвовал в футуристических изданиях, член ОПОЯЗа, один из основных сотрудников журналов «Леф» и «Новый Леф»;

Арватов Б. И. (1896—1940) — критик, искусствовед, один из теоретиков «Лефа».

конструктивисты — конструктивизм — формалистическое направление в искусстве, получившее распространение после первой мировой войны в архитектуре, живописи, литературе и других видах искусства. Конструктивистами называли себя и писатели, объединившиеся весной 1922 года в литературную группу (В. Инбер, Б. Агапов, И. Сельвинский, К. Зелинский и др.); в 1924 году образовался ЛЦК (литературный центр конструктивистов). Конструктивисты рассматривали художественное произведение как «целесообразную конструкцию», сводя творческий процесс к чисто механическому «деланию вещей». *Родченко* А. М. (1891—1956) — художник, один из первых в СССР мастеров фотомонтажа, оформитель произведений Маяковского; *Лавинский*— см. примечание к статье «Революционный плакат» (стр. 550).

Стр. 42. *«ИЗО»*, *«ТЕО»*, *«МУЗО»* — см. примечания к статье «Открытое письмо А. В. Луначарскому», (стр. 544).

Татлин — памятник 3-му интернационалу...— Речь идет о модели памятника «Башня III Интернационала», сделанной в 1920 году В. Е. Татлиным (о нем см. примечание к статье «Открытое письмо А. В. Луначарскому», стр. 544).

...«Мистерия-буфф» в постановке Мейерхольда... — Постановки пьесы Маяковского «Мистерия-буфф» были осуществлены В.Э. Мейерхольдом совместно с Маяковским 7 ноября 1918 года в Петрограде (первый вариант) и совместно с В. М. Бебутовым 1 мая 1921 года в Москве (второй вариант).

«Стенька Разин» — поэма В. Каменского «Сердце народное — Стенька Разин» вышла отдельным изданием в Москве в 1918 году.

«Искусство коммуны» — см. примечание к статье «Открытое письмо А. В. Луначарскому» (стр. 545).

Ком-фут — коллектив коммунистов-футуристов, организовался в январе 1919 года в Выборгском районе Петрограда.

Движение нашего искусства выявило нашу силу организацией по всей РСФСР крепостей левого фронта.— Объединения «Леф» были созданы не только в Москве, но и в ряде других городов Союза.

«Творчество» — журнал культуры, искусства и социального строительства, издавался в 1920—1921 гг., вначале во Владивостоке, затем в Чите. Всего вышло семь номеров журнала. *Чужак* (Н. Ф. Насимович-Чужак) (1876—1937) — журналист, критик; в 1920 году был редактором журнала «Творчество», позднее сотрудничал в «Лефе», выступая с «программными» статьями о футу-

ризме; *Асеев* — см. примечание к статье «В. В. Хлебников» (стр. 548); *Пальмов* В. Н. (1888—1929) — художник-футурист, сотрудник журнала «Творчество»; *Третьяков* С. М. (1892—1939) — писатель, критик и журналист, участвовал в журнале «Творчество», затем в «Лефе» и «Новом Лефе».

ДВР — Дальневосточная республика, возникла в начале 1920 года. В конце 1922 года ДВР влилась в РСФСР.

Стр. 43. ...*Осинский хвалит Ахматову*...— Осинский Н. (Оболенский В. В.) (1887—1938) — экономист, журналист, литературный критик, впоследствии один из лидеров правой оппозиции. Маяковский говорит о его статье «Побеги травы (заметки читателя) III. Новая литература: поэзия», напечатанной в газ. «Правда», М. 1922, № 146, 4 июля.

...*Бухарин — Пинкертона*...— Бухарин Н. И. (1888—1938) — в те годы ответственный редактор «Правды», впоследствии один из лидеров правой оппозиции. Выступал со статьями по вопросам искусства, в одной из своих статей 1922 года призывал к созданию приключенческой пролетарской литературы. (Нат Пинкертон — герой-сыщик в многочисленных бульварных романах, выпускавшихся в десятых годах XX века в различных странах.)

Серапионы — «Серапионовы братья» — литературная группировка, объединявшая писателей различных творческих манер. Возникнув в 1921 году в Петрограде, просуществовала до середины двадцатых годов. Теоретик «Серапионовых братьев» Л. Лунц проповедовал идеалистические взгляды на искусство, отрицающие общественное значение литературы; *Пильняк* Борис (Вогау Б.А.) (1894—1941)— писатель. (См. о нем в статье «Наше отношение», стр. 196.)

Смена вех — «сменовеховство» (по имени сборника «Смена вех», выпущенного в июле 1921 года в Праге группой литераторов-белоэмигрантов) — политическое течение, увидевшее в нэпе начало буржуазного перерождения революции и в силу этого заявившее о своем якобы «примирении» с советской властью. В. И. Ленин в статье «Заметки публициста» и в Политическом отчете Центрального комитета РКП(б) XI съезду РКП(б) вскрыл классовую сущность «сменовеховства», показав, что оно выражает надежды внешних и внутренних врагов советской власти на возрождение в СССР капитализма. (См. В. И. Ленин, Сочинения, т. 33, стр. 179 и 256—257.)

С запада грядет нашествие просветившихся маститых. — В 1922 году в среде писателей-эмигрантов произошел раскол; некоторые из них выразили желание вернуться на родину.

Алексей Толстой... — А. Н. Толстой возвратился из эмиграции в августе 1923 года.

Инхук — Институт художественной культуры при Наркомпросе; *Вхутемас* — Высшие художественно-технические мастерские; *Гитис Мейерхольда* — Государственный институт театрального искусства. Мейерхольд был одним из руководителей Гитиса и фактически возглавлял Театр Гитиса, превратившийся вскоре в Театр Вс. Мейерхольда; *ОПОЯЗ* — см. примечание к статье «В. В. Хлебников» (стр. 546).

В кого вгрызается Леф? (стр. 45). Журн. «Леф», М.— Л. 1923, № 1, март. Статья подписана: «Леф».

Стр. 45—46. *«Сбросить Пушкина, Достоевского, Толстого с парохода современности»*, ... *«С негодованием отстраняли от нашего чела...»*, ...*«Стоять на глыбе слова «мы»*... — неточно цитируемые выражения из коллективного (Д. Бурлюк, А. Крученых, В. Маяковский, В. Хлебников) манифеста футуристов, напечатанного в альманахе «Пощечина общественному вкусу» (М. 1912, стр. 3—4).

Стр. 46... *учредиловским лозунгом общей элементарной понятности.*— «Учредиловка», «Учредительное собрание» — представительное учреждение, подготовка созыва которого после февральской революции 1917 года проводилась буржуазным Временным правительством. Игнорируя подлинно демократические органы пролетарской диктатуры — Советы рабочих, крестьянских и солдатских депутатов,— Временное правительство демагогически заявляло, будто Учредительное собрание полностью выражает волю всего народа, якобы единого в своих устремлениях.

...оскаруайльдовское самоуслаждение эстетикой ради эстетики...— Уайльд Оскар (1856—1900)— английский писатель. В критике лицемерия и ханжества капиталистического общества О. Уайльд не выходил за рамки буржуазного эстетизма, проповедуя превосходство искусства над жизнью, красоты над моралью.

...находя своим успокоенным пегасам уютные кафейные стойла.— Намек на кафе имажинистов — «Стойло Пегаса», существовавшее в 1921—1922 гг. в Москве на Тверской улице (ныне ул. Горького).

Кого предостерегает Леф? (стр. 48). Журн. «Леф», М.— Л. 1923, № 1, март. Подписана: «Леф».

Стр. 49. *Конструктивисты!... Производственники!*— см. примечания к статье «За что борется Леф?» (стр. 553—554).

Опоязовцы! — см. примечание к статье «В. В. Хлебников» (стр. 546).

Предиполсловие (стр. 51). Предисловие к сборнику стихов «Маяковский улыбается, Маяковский смеется, Маяковский издевается», М.— П. 1923, изд. «Круг».

Стр. 51. *«Схема смеха»* — Стихотворение вместе с шестью рисунками Маяковского впервые напечатано в журнале «Огонек», М. 1923, № 5, 29 апреля.

Стр. 52. *Воскресло количество сатиры.* — См. примечание к статье «Можно ли стать сатириком?» (стр. 548—549).

Стр. 53. *«Новый сатирикон»* — еженедельный сатирический журнал, издававшийся в Петербурге в 1913—1918 гг. А. Аверченко. Критика новосатириконцев, как правило, не выходила за рамки буржуазно-либерального обличения. С февраля 1915 года по январь 1917 года в журнале печатался Маяковский, позиция которого резко отличалась от программы новосатириконцев.

Товарищи — формовщики жизни! (стр. 54). Журн. «Леф», М.—П. 1923, № 2, апрель — май. Подписана: «Леф».

Статья, содержащая в себе призыв создать единый международный фронт левого искусства, напечатана в журнале на трех языках: русском, немецком и английском.

Второй номер «Лефа» был приурочен к 1 мая 1923 года. В нем по предложению Маяковского было помещено несколько первомайских стихотворений под одинаковым заглавием «1-ое мая», написанных Н. Асеевым, В. Каменским, П. Незнамовым, Б. Пастернаком, А. Крученых, И. Терентьевым, С. Третьяковым. В эту подборку стихов входило и стихотворение Маяковского «1-ое мая» («Поэты...»).

Стр. 55. ... *Мы зовем «левых»*...— См. статью «Кого предостерегает Леф?» (стр. 48—50).

Агитация и реклама (стр. 57). Журн. «Товарищ Терентий», Екатеринбург, 1923, № 14, 10 июня.

По теме к «Агитации и рекламе» близки статьи «Мелкий нэп» и «О мелочах», написанные примерно в то же время. (См. стр. 59—60 и 61—62.)

Стр. 58. *«Прожектор».*— см. примечание к статье «Можно ли стать сатириком?» (стр. 549).

...выставке в Москве...— Первая сельскохозяйственная и кустарно-промышленная выставка открылась в Москве 19 августа 1923 года.

М е л к и й н э п (стр. 59). Журн. «Товарищ Терентий», Екатеринбург, 1923, № 15, 24 июня.

Стр. 60. *«Если некому пришивать...»* — Ср. с репликой в пьесе «Клоп»: «Из-за пуговицы не стоит жениться, из-за пуговицы не стоит разводиться!» (См. т. 11, стр. 217 наст. изд.)

О м е л о ч а х (стр. 61). Журн. «Товарищ Терентий», Екатеринбург, 1923, № 16, 1 июля.

Стр. 61. *В речах Ильича...*— В. И. Ленин неоднократно говорил о необходимости самого внимательного отношения к «хозяйственным мелочам», подчеркивая важность борьбы за производство каждого пуда хлеба, угля, за экономию каждой государственной копейки. «Мы теперь должны,— указывал он в 1922 году,— все рассчитывать, и каждый из вас должен научиться быть расчетливым». (В. И. Л е н и н. Сочинения, т. 33, стр. 402.)

...на веревочки, которые в хозяйстве обязательно пригодятся.— Здесь Маяковский перефразирует слова Осипа из гоголевского «Ревизора»: «Что там? веревочка? давай и веревочку! и веревочка в дороге пригодится: тележка обломается или что другое, подвязать можно».

Д о (стр. 63). Предисловие к сборнику «Вещи этого года (до 1 августа 1923 г.)», Берлин, 1924, изд. «Накануне».

Стр. 63. *...в городских и деревенских бюллетенях ЦК.* — См. примечание к статье «Собирайте историю» (стр. 551).

Стр. 64. *Сейчас пишу...*— По свидетельству современников, Маяковский в эти годы неоднократно говорил о своем намерении перейти со стихов на прозу. По возвращении из Америки поэт подписал с Госиздатом договор на роман с обязательством представить его в издательство 15 апреля 1926 года. В статьях «А что вы пишете?» и «Что я делаю?» Маяковский сообщал читателям о продолжающейся работе над романом. «Роман дописал в уме, а на бумагу не перевел, потому что: пока дописывалось, проникался ненавистью к выдуманному и стал от себя требовать, чтобы на фамилии, чтоб на факте. Впрочем, это и на 26-й— 27-й годы». (Автобиография «Я сам», т. 1 наст. изд., стр. 28.)

Срок сдачи романа неоднократно переносился. В 1929 году при заключении Госиздатом генерального договора на издание всех произведений Маяковского его прежние договорные обязательства по роману были аннулированы. Роман так и не был написан.

Пьеса, повесть и «Эпопея Красной Армии», о которых говорит в своей статье Маяковский, тоже остались ненаписанными.

Под стихами о Нордене (Norden — рабочие кварталы Берлина) поэт, возможно, имел в виду стихотворение «Уже!» (журнал «Красная нива», М. 1924, № 3, 20 января). Стихотворение «Нордерней» опубликовано в газете «Известия ЦИК», М. 1923, № 180, 12 августа.

О Сене и Пете.— «Сказка о Пете, толстом ребенке, и о Симе, который тонкий» вышла отдельной книжкой в мае 1925 года (М. «Московский рабочий»).

Леф и МАПП (стр. 65). Журн. «Леф», М.— П. 1924, № 4, август — декабрь [1].

Передовая статья была написана Маяковским в связи с заключенным в ноябре 1923 года соглашением между Лефом и МАППом (Московской Ассоциацией Пролетарских Писателей). В том же номере журнала был опубликован и самый текст соглашения (см. т. 13 наст. изд.).

Стр. 65. ... *кающихся заграничников...*— Имеются в виду русские писатели-эмигранты, возвращающиеся на родину.

Подождем обвинять поэтов (стр. 66). Журн. «Красная новь», М.— Л. 1926, № 4, апрель.

Стр. 67. *Приходится самому обследовать и издательские навыки в области распространения книги...*— В 1925 году незадолго до отъезда Маяковского за границу Госиздат заключил с ним договор на издание его сочинений в четырех томах. Во время пребывания Маяковского в США торгсектор Госиздата высказался против выпуска собрания сочинений, мотивируя свое решение якобы существующей «нерасходимостью» ранее выпущенных произведений поэта и отсутствием спроса на новые. Возвратившись из Америки, Маяковский в начале 1926 года выехал в боль-

---

[1] Этот номер журнала вышел в начале января 1924 года; хотя на титульном листе и обозначен 1924 год, датировка «август — декабрь» относится к 1923 году.

шую лекционную поездку на юг страны, по городам Украины, Северного Кавказа, Азербайджана и Грузии; во время поездки он предпринял обследование книжной торговли на местах и одновременно стал помогать торгующим организациям в распространении своих произведений, продавая их на вечерах и встречах.

...рабкриновского обследования.— Рабкрин — рабоче-крестьянская инспекция, существовавшая с февраля 1920 по февраль 1934 года.

Ростов-Дон. После тринадцатилетнего перерыва я... приехал читать стихи.— Впервые Маяковский выступал в Ростове-на-Дону в середине марта 1914 года.

Две ростовские газеты пишут статьи.— По всей вероятности, Маяковский имеет в виду отчеты о его выступлениях, опубликованные в газетах «Молот» (9 февраля) и «Советский Юг» (10 февраля).

Стр. 71. *Орешин* П. В. (1887—1943) — поэт и прозаик.

Стр. 72. *Нетрудно иметь спрос «Цементу» Гладкова...*— Роман Ф. В. Гладкова (1883—1958) «Цемент» вышел в свет в 1925 году. В связи с неправильной оценкой этого романа Маяковским в его статье «Подождем обвинять поэтов», редакция «Красной нови», где была напечатана статья, сделала к ней следующее примечание: «Редакция считает нужным оговорить свое несогласие с замечаниями В. Маяковского относительно романа Гладкова «Цемент».

Сколько ответственнейших товарищей... расхвалили книгу, хотя бы со страниц «Экрана».— Выход в свет романа «Цемент» вызвал большую полемику. При всей разноречивости мнений, высказанных в печати, большинство критиков увидело в «Цементе» значительное явление пролетарской литературы тех лет. (См. статьи: П. С. Когана «О Гладкове и «Цементе» — «На литературном посту», 1926, № 1, апрель, стр. 41—44; В. Вешнева «Критический салат О. М. Брика (по поводу его отзыва о «Цементе» Ф. Гладкова)» — «На литературном посту», 1926, № 3, май, стр. 38—39; Вал. Полянского «Цемент» и его критики» — «На литературном посту», 1926, № 5—6, стр. 50—53 и др.) На появление романа откликнулся и журнал «Экран» (издание «Рабочей газеты»), дав ему чрезвычайно высокую оценку — в информации «Книги на экране» («Экран», М. 1926, № 7, 20 февраля, стр. 12) и в подборке ответов на литературную анкету «Кто что читает?» («Экран», М. 1926, № 9, 6 марта, стр. 7).

Стр. 74. *Доронин* И. И. (р. 1900), *Санников* Г. А. (р. 1899)— поэты.

Стр. 75. *Анри де Ренье* (1864—1936), *Дюамель Жорж* (р. 1884), *Маргерит Поль* (1860—1918) — французские писатели; *Локк Вильям Джон* (1863—1930) — английский писатель. Их произведения довольно широко издавались в СССР в середине двадцатых годов.

Русский, так и то Грин. И то по возможности с иностранными действующими и лицами и местами.— В произведениях Грина (А. С. Гриневский) (1880—1932) причудливо переплетаются реальность и фантастика; действие, как правило, происходит в вымышленных странах и городах с экзотическими названиями: Зурбаган, Гель-Гью и т. п.

Туда бы «Кузницу»! — Речь идет о журнале, выпускавшемся в 1920—1922 гг. группой пролетарских писателей (В. Александровский, С. Обрадович, В. Казин, Н. Полетаев, Г. Санников, М. Герасимов, С. Родов, В. Кириллов, Н. Ляшко и др.). Литературное объединение «Кузница» просуществовало до 1932 года.

Стр. 79. *Цветаева* — см. примечание к статье «Братская могила» (стр. 541).

Как делать стихи? (стр. 81). Газ. «Ленинградская правда», Л. 1926, № 133 (3327), 19 мая — текст от стр. 86 строки 26 до стр. 89 строки 21, под названием «О работе поэта. Отрывок книги «Как делать стихи?»; газ. «Заря Востока», Тифлис, 1926, 5 июня — текст от стр. 93 строки 13 до стр. 97 строки 35, под названием «Как приходит социальный заказ»; журн. «Красная новь», М.— Л. 1926, № 6, июнь — первая часть статьи под названием «Как делать стихи»; журн. «Новый мир», М. 1926, книга восьмая-девятая, август — сентябрь — вторая часть статьи под названием «В мастерской стиха»; Сочинения, т. 5 (вышел в июне) — полностью; отдельное издание, М., акционерное издательское общество «Огонек», 1927 (вышло в августе).

В настоящем томе в текст отдельного издания внесены следующие исправления: в строках 22—23 стр. 81 вместо «в том и им поэты понятны» — «в том, что и им поэты понятны» (по тексту «Красной нови»); в строке 23 стр. 86 вместо «чтобы девушка гуляла с поэтами» — «чтобы девушки гуляли с поэтами» (по тексту «Красной нови»); в строке 5 стр. 90 вместо «нравящийся мне разговор» — «нравящийся мне размер» (по тексту 5 тома Сочинений); в строке 27

стр. 94 вместо «Мать моя родная» — «Мать моя родина»; в строке 11 стр. 100 вместо «Даже готовя смешную агитвещь» — «Даже готовя спешную агитвещь»; в строке 14 стр. 105 и 13 стр. 106 вместо «может быть, лежите» — «может быть, летите» (по тексту «Нового мира»).

Статья «Как делать стихи?», написанная, по всей вероятности, в марте — мае 1926 года,— своеобразный итог литературно-критической деятельности Маяковского. Статья направлена против шаблона и штампа в поэзии и литературной критике. Сам поэт неоднократно подчеркивал ее ярко выраженный полемический характер. «Мной написана книжка на тему «Как делать стихи?»,— сообщал он в предисловии к отрывку статьи, напечатанному в газете «Заря Востока», Тифлис, 1926, № 1152, 5 июня.— В этой книге я стараюсь подойти к поэзии не как к свалочному месту для древностей — ямбов, хореев, сонетов и т. д., а как к живому производственному процессу. Одним из основных моментов поэтического произведения является «социальный заказ».

Во второй части моей книги... я стараюсь обосновать это понятие на живом факте писания одного из стихотворений».

Редакция журнала «Новый мир», где была опубликована вторая часть статьи, сделала к ней следующее примечание: «Редакция не разделяет некоторых мнений и оценок т. Маяковского. Но, признавая большой интерес за этой статьей, дает ей место на страницах «Нов. мира», тем более что литературная группа, от имени которой говорит т. Маяковский, не имеет ныне своего органа» [1].

Некоторые положения статьи были повторены и развиты в других статьях Маяковского этого периода. (См., например, «А что вы пишете?», «Читатель!», «Расширение словесной базы», «Казалось бы, ясно...».)

Стр. 82. *«Наука, которую воспел Назон», «разочарованный лорнет», «Мой дядя самых честных правил»* — строки из «Евгения Онегина» А. С. Пушкина.

Почему вещь, написанную по всем шенгелевским правилам...— Шенгели Г. А. (1894—1956) — поэт, переводчик, литературовед, автор ряда «учебных руководств» для писателей — «Практическое стиховедение», Л. 1926; «Школа писателя. Основы литературной техники», М. 1929 и др., в том числе многократно издававшейся (в течение 1926 года вышло три издания, в последующие

[1] Имеется в виду журнал «Леф», последний (седьмой) номер которого вышел в первой половине 1925 года.

годы — еще четыре) книги «Как писать статьи, стихи и рассказы» (М. 1926, изд. «Правда» и «Беднота»). В 1927 году Шенгели выпустил пасквильную книгу о Маяковском, полную грубых и оскорбительных выпадов по адресу поэта («Маяковский во весь рост», М., изд. «Всероссийского Союза Поэтов»).

Стиховедческие работы Шенгели, представляющие собой типичный образец формально-академического подхода к анализу литературных явлений, вызывали резкую критику со стороны Маяковского.

В 1926—1927 гг. поэт вел с Шенгели ожесточенную полемику (Статьи «Как делать стихи?», «А что вы пишете?», [Записная книжка «Нового Лефа»] (Я всегда думал...), выступление в клубе рабкоров «Правды» 11 апреля 1926 года, доклады «Как писать стихи?» и «Поп или мастер», прочитанные 1 и 24 ноября 1926 года; стихотворение «Моя речь на показательном процессе по случаю возможного скандала с лекциями профессора Шенгели» — т. 8, стр. 27 наст. изд. и др.)

Стр. 83. ... *они составлены*...— Маяковский говорит о книгах М. Бродовского — «Руководство к стихосложению», изд. 3-е, Спб. 1907; Г. А. Шенгели «Как писать статьи, стихи и рассказы», М. 1926, изд. «Правда» и «Беднота»; Н. Греча — «Учебная книга русской словесности или избранные места из русских писателей в прозе и стихах с присовокуплением правил риторики и пиитики и обозрение истории русской литературы», Спб. 1820, часть III (Краткие правила пиитики) и Н. Абрамова — «Полный словарь русских рифм (Русский рифмовник)», Спб. 1912

Стр. 84. «*Мы стали злыми и покорными*...»— Маяковский неточно цитирует стихотворение З. Н. Гиппиус «Сейчас»:

Мы стали псами подзаборными,
Не уползти!
Уж разобрал руками черными
Викжель [1] пути...

Стр. 85. «*Герои, скитальцы морей, альбатросы*...» — первая строфа стихотворения В. Т. Кириллова (1889—1943) «Матросам», написанного в 1918 году к первой годовщине Октябрьской революции. Об отношении Маяковского к этому стихотворению В. Кириллов рассказал в своей автобиографии: «Весной 1918 г. я в гостях у Маяковского. Маяковский читает мне «Приказ по армии

[1] Викжель — Всероссийский исполнительный комитет союза железнодорожников, существовал с августа 1917 по июль 1920 года.

искусства», отбивая такт ногой. Я читаю ему своих «Матросов». Маяковский резко критикует: «Бросьте старую форму, иначе через год не будут читать ваших стихов, вот «Железная мессия» — это хорошо!» И он читает на свой манер строки этого стихотворения». (См. Василий Казин, Григорий Санников «О двух поэтах Октябрьской революции» — «День поэзии 1957», М. 1957, «Московский рабочий», стр. 188).

«Революционный держите шаг!», *«Неугомонный не дремлет враг»* — из поэмы А. Блока «Двенадцать».

«Разворачивайтесь в марше!» — первая строка стихотворения В. Маяковского «Левый марш» (т. 2 наст. изд., стр. 23).

«Ешь ананасы...» — См. т. 1 наст. изд., стр. 148.

«Сии стихи...» — неточная цитата из «Учебной книги русской словесности» Н. Греча: «Сии стихи не имеют ни стоп, ни равного числа слогов, не знают ни созвучия, ни сочетания рифм».

Стр. 86. *«Выхожу один я на дорогу...»*— стихотворение М. Ю. Лермонтова.

Стр. 87. *...дать слова для песен...*— См. статью «Можно ли стать сатириком?» и примечания к ней (стр. 31, 549).

Стр. 88. *Крученых* — см. примечание к статье «Открытое письмо А. В. Луначарскому» (стр. 544).

Стр. 89. *НОТ* — научная организация труда.

Стр. 89—90. Упоминаемые здесь поэтические заголовки впоследствии частично были использованы; рифмы: *крем — Кремль* — в стихотворении «Две Москвы», т. 7 наст. изд., стр. 177; *фырк — Уфы* — «Без руля и без ветрил», т. 9, стр. 8; *нагусто — августа*— «Тропики», т. 7, стр. 40.

Стр. 90. *«Хат Хардет Хена...»* — В воспоминаниях Риты Райт «Двадцать лет назад» рассказывается, что Маяковский, приехав из Америки, просил ее перевести «привязавшуюся» к нему песенку. «Я никак не могла понять, что это значит. И только совсем недавно, прочтя эти строчки по-английски, я сразу услышала знакомый голос, который отбивал их, как чечетку, а потом трунил надо мной: «Ага, оказывается, вы по-американски ни в зуб ногой!» Как же мне могло прийти в голову, что Маяковский, очевидно, поймав эти строчки на слух, в исполнении какого-нибудь джаза, повторял их с явно негритянским акцентом? Немудрено, что в таком виде я не смогла узнать «жестокую Ханну, пожирательницу сердец из Саванны». («Маяковскому». Л. 1940, Гослитиздат, стр. 124.)

Есть темы...— Некоторые из них были реализованы; *«проститутка на бульваре Капуцинов в Париже»*.— См. стихот-

ворение «Заграничная штучка», т. 10 наст. изд., стр. 60; *«старик при уборной в огромном геслеровском ресторане в Берлине».*— Эта тема легла в основу стихотворения «Парижанка», т. 10, стр. 63.

Стр. 91. Приводимые примеры взяты из следующих произведений: *«Улица. Лица у...»* — «Из улицы в улицу», т. 1 наст. изд., стр. 38; *«Угрюмый дождь скосил глаза. А за...»* — «Утро», т. 1, стр. 34; *«Гладьте сухих и черных кошек»* — трагедия «Владимир Маяковский», т. 1, стр. 156; *«Леевой, левой»* — «Левый марш», т. 2, стр. 24; *«Сукин сын Дантес»* — «Юбилейное», т. 6, стр. 55.

...возвращаясь из Саратова...— Маяковский был в Саратове в июле 1912 года.

Стр. 92. *«Тело твое буду беречь и любить...»* — из поэмы 1915 года «Облако в штанах», т. 1, стр. 193—194 наст. изд.

«Как стать писателем».— Это объявление помещено в газете «Пролетарий» — Харьков, 1925, № 256 (672), 10 ноября.

«Развлечение» — еженедельный иллюстрированный журнал (приложение к газете «Московский листок»), выходил в Москве с 1859 по 1915 год.

Стр. 93. *«В тот день тебя...»* — Маяковский цитирует стихотворение Б. Пастернака (о нем см. примечание к статье «В. В. Хлебников», стр. 548) «Марбург», несколько изменяя приводимую строфу:

> В тот день всю тебя от гребенок до ног,
> Как трагик в провинции драму Шекспирову,
> Носил я с собою и знал назубок,
> Шатался по городу и репетировал.

«Сергею Есенину» — написано в начале 1926 года и впервые опубликовано в газете «Заря Востока», Тифлис, 1926, № 1152, 16 апреля.

Стр. 94. *Клюев* Н. А. (1887—1937) — поэт. Выступая как представитель так называемого крестьянского направления в литературе двадцатых годов, Клюев в своем творчестве идеализировал отжившие формы крестьянской жизни, воспевал старозаветный, патриархальный уклад. Оказал некоторое влияние на молодого Есенина.

«Милый, милый, смешной дуралей...» — из поэмы Есенина 1920 года «Сорокоуст»; *«Небо — колокол, месяц язык .. Мать моя — родина, ||Я — большевик...* — из стихотворения 1918 года «Иорданская голубица».

Сосновский Л. С. (1886—1937) — экономист, журналист, литературный критик, примыкал к троцкистской оппозиции; выступал против Маяковского с резкими статьями («Довольно маяковщины» — газ. «Правда», М. 1921, № 199, 8 сентября; «Желтая кофта из Советского Союза» — газ. «Правда», М. 1923, № 113, 24 мая и др.).

...кроя его, главным образом, за разросшийся вокруг него имажинизм.— В первые годы после революции Есенин был связан с группой русских имажинистов (А. Мариенгоф, В. Шершеневич, А. Кусиков и др.), которые провозглашали самоценность поэтического образа, его независимость от реального жизненного содержания.

Потом Есенин уехал...— Есенин был за границей в Западной Европе и Америке в 1922 — первой половине 1923 года.

Стр. 95. *В эту пору я встречался с Есениным несколько раз...*— Об одной из этих встреч см. в воспоминаниях Ник. Вержбицкого «Встречи с Есениным», журн. «Звезда», М. — Л. 1958, № 2, стр. 153—156.

Я с удовольствием смотрел на эволюцию Есенина: от имажинизма к ВАППу.— В начале двадцатых годов Есенин отходит от имажинизма. В статье «Быт и искусство», опубликованной в мае 1921 года, он писал, обращаясь к своим прежним товарищам по литературной группировке: «Собратьям моим кажется, что искусство существует только как искусство. Вне всяких влияний жизни и ее уклада... Но, да простят мне мои собратья, если я им скажу, что такой подход к искусству слишком несерьезный... У собратьев моих нет чувства родины во всем широком смысле этого слова, поэтому у них так и несогласованно все. Поэтому они и любят тот диссонанс, который впитали в себя вместе с удушливыми парами шутовского кривляния ради самого кривляния». (См. также его «Автобиографию» — Сергей Есенин. Стихотворения и поэмы, М. 1957, Гослитиздат, стр. 8.) Иван Грузинов в воспоминаниях передает свой разговор с Есениным, относящийся к 1921 году: «Он сказал, что расходится во взглядах на искусство со своими друзьями-имажинистами: некоторые из его друзей считают, что в стихах образы должны быть нагромождены беспорядочной толпой. Такое беспорядочное нагромождение образов его не устраивает, толпе образов он предпочитает органический образ» («Есенин разговаривает о литературе и искусстве», М. 1927, изд. «Всероссийского Союза Поэтов», стр. 10). *ВАПП* — Всероссийская Ассоциация Пролетарских Писателей.

...утром газеты принесли предсмертные строки...— Есенин покончил жизнь самоубийством 27 декабря 1925 года. Его предсмертное стихотворение «До свиданья, друг мой, до свиданья...», которое цитирует Маяковский, впервые было опубликовано в «Красной газете» (вечерний выпуск), Л. 1925, № 314 (1002), 29 декабря.

Стр. 96. ... *откуда это неподходящее слово взял и Безыменский.*— Маяковский, по всей вероятности, имеет в виду стихотворение А. Безыменского «Встреча с Есениным».

«Но такого злого хулиганства...» — из стихотворения А. Жарова «На гроб Есенина» («Известия ЦИК», М. 1926, № 8 (2639), 10 января).

Стр. 97. *Начиная с Когана...*— Коган П. С. (1872—1932) — критик и историк литературы. В связи с самоубийством Есенина написал несколько статей («Есенин» — газ. «Вечерняя Москва», М. 1925, № 298 (608), 31 декабря; «Сергей Есенин» — журнал «Красная панорама», Л. 1926, № 2, стр. 6 и др.), а также произнес в Академии художественных наук и в Доме печати речь, опубликованную затем в журнале «Печать и революция», М. 1926, книга вторая, март, стр. 41—47. Все эти выступления были выдержаны в панегирических тонах.

...*«блохи все не плохи...»* — несколько измененные слова Луки из пьесы М. Горького «На дне»: «Я и жуликов уважаю, помоему, ни одна блоха — не плоха: все черненькие, все — прыгают...»

... *книжонками Крученых...*— В 1926 году А. Крученых выпустил несколько брошюр о Есенине: «Гибель Есенина» — М., изд. «Всероссийского Союза Поэтов» (в течение года вышло пять изданий); «Есенин и Москва Кабацкая» — М., авт. тип. ЦИТ (вышло два издания); «Чорная тайна Есенина» — М., изд. «Мотор»; «Лики Есенина. От херувима до хулигана» — М., изд. «Мотор»; «Новый Есенин. О первом томе «Собрания стихотворений» — М., изд. «Мотор»; «На борьбу с хулиганством» — М., изд. «Мотор» и «Хулиган Есенин», М., изд. «Мотор».

Маяковский говорит, по всей вероятности, о первых трех книгах (остальные вышли в свет во второй половине 1926 года, когда статья уже была написана).

Работа совпала как раз с моими разъездами по провинции и чтением лекций.— См. примечание к статье «Подождем обвинять поэтов» (стр. 559—560).

Стр. 98. *Напостов* — Напостовцы — писатели и критики, группировавшиеся вокруг журнала «На посту».

«Неделя» — повесть Ю. Либединского (р. 1898), рассказывающая о революционной борьбе коммунистов одного из уездных городов Урала; вышла в свет в 1922 году.

«Лепестки» — литературный сборник, составленный из произведений рабочих-профессионалов. Издан Хамовнической местколлегией рабкоров «Рабочей Москвы» литбазы Хамовнического района РКП(б) в Москве в 1924 году. Маяковский цитирует стихи из пьесы наборщика Грина «Карманьола» (стр. 41).

Стр. 99. ... *радимовские поросята...* — Радимов П. А. (р. 1887) — поэт и художник. Многие стихи Радимова написаны гекзаметром. Указывая на несоответствие архаической формы и современного содержания некоторых его произведений, Маяковский, в частности, иронизирует над стихотворением «Свиное стадо».

Лубянская площадь, площадь Ногина — площади Москвы, первая — ныне площадь Дзержинского.

Стр. 100. *Лубянский проезд* — улица в Москве, где жил Маяковский, теперь — проезд Серова.

Мясницкая — ныне улица Кирова в Москве.

Стр. 102. *«Вы жертвою пали в борьбе роковой»* — широко распространенная революционная песня («Похоронный марш»).

«Отречемся от старого мира» — популярная революционная песня, написанная в середине семидесятых годов девятнадцатого века П. Л. Лавровым.

Стр. 103. *«Бедный конь в поле пал»* — слова Вани из оперы М. И. Глинки «Иван Сусанин». Либретто оперы было написано бароном Е. Ф. Розеном.

Стр. 107. *...обрушившись на опошливающих есенинскую работу...* — Собинов Л. В. (1872—1934) — оперный певец. С 1923 года — народный артист республики.

По воспоминаниям, Маяковский перед чтением стихотворения «Сергею Есенину» с эстрады говорил: «Вскоре после смерти Есенина в помещении Художественного театра состоялся вечер его памяти. На фоне тощей, надломившейся березки выступали с «прочувствованными» речами ораторы. Затем Собинов тоненьким голосом запел: «Ни слова, о друг мой, ни вздоха, мы будем с тобой молчаливы...», хотя молчалив был только один Есенин, а Собинов продолжал петь. Вот вся эта обстановка произвела на меня удручающее впечатление» (П. Лавут «Маяковский едет по Союзу» — журн. «Знамя», М. 1940, книга четвертая-пятая, апрель — май, стр. 209—210).

Стр. 108. *Доронин* И. И. (р. 1900) — поэт. Его поэма, о которой говорит Маяковский, называется «Тракторный пахарь» (выпущена в Москве в 1926 году издательством «Молодая гвардия»).

Стр. 109. «*Не придет он так же вот...*» — из стихотворения И. П. Уткина «Курган» — «Прожектор», М. 1926, № 8 (78), стр. 28.

«*Мы ветераны...*» — Маяковский несколько неточно цитирует стихотворение Эмиля Верхарна «Мор» в переводе В. Брюсова: «Матушка смерть! Это мы — ветераны. || Старые, дряхлые, мучат нас раны...»

Стр. 112. «*Быть может, все в жизни лишь средство...* — из стихотворения В. Брюсова «Поэту» («Ты должен быть гордым, как знамя...»).

«*Я вольный ветер, я вечно вею...*» — из стихотворения К. Д. Бальмонта «Снежные цветы», входящего в лирический цикл «Воздушно-белые».

Стр. 114. «*Шибанов молчал...*» — из баллады А. К. Толстого «Василий Шибанов».

«*Довольно, стыдно мне...*» — слова Самозванца из трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов».

«А что вы пишете?» (стр 118). Беловой автограф (БММ), «Красная газета», вечерний выпуск, Л. 1926, № 124 (1128), 28 мая — с сокращениями (опущено около трети текста). В настоящем томе публикуется по рукописи.

Стр. 120. «*Разговор с фининспектором о поэзии*» — стихотворение, вышедшее отдельным изданием (акционерное общество «Закнига», Тифлис) в июне 1926 года. В журнале «Новый мир» оно появилось лишь в октябре — «Новый мир», М. 1926, № 10.

«*Марксизм — оружие, огнестрельный метод, применяй умеючи метод этот!*» — Стихотворение было напечатано в пятом (майском) номере журнала «Журналист». Первые две строки в приводимой Маяковским цитате в окончательный текст не вошли.

...*мои язвительные слова...*— Маяковский имеет в виду отчет ленинградской «Красной газеты» от 18 мая 1926 года о его выступлении в Государственном институте истории искусств. В отчете сообщалось: «Не мил ему (Маяковскому.— *Ред.*) и Лермонтов, хотя бы уже за то, что «у Лермонтова целые горы небесных сил || И ни слова об электрификации». За то, что «любой строчкой Лермонтов доказывает, что он интеллигент и к тому же деклассн-

рованный» — «Красная газета», вечерний выпуск, Л. 1926, № 115 (1119), 18 мая.

Стр. 121. *«Четырехэтажная халтура»* — Стихотворение было опубликовано в газете «Комсомольская правда» 5 мая 1926 года; *«Передовая передового»* — в четвертом (майском) номере журнала «На литературном посту» за 1926 год.

Стр. 122. *«Как делать стихи?»* — Эта статья, выпущенная отдельной брошюрой акционерным издательским обществом «Огонек», вышла в августе 1927 года.

Шенгели — см. примечание к статье «Как делать стихи?» (стр. 562—563).

«Сергею Есенину» — Стихотворение было напечатано в майской (пятой) книжке «Нового мира», за 1926 год.

«Английским рабочим», «Первомайское поздравление» — Эти стихотворения были опубликованы не в сборнике, а в газ. «Известия ЦИК»; «Английскому рабочему» — 8 мая, «Первомайское поздравление» — 1 мая 1926 года.

«Строго воспрещается» — Это стихотворение было опубликовано в журнале «Красная нива», М. 1926, № 30, 25 июля.

Стр. 123. *... прозаический роман...* — См. предисловие к сборнику «Вещи этого года (до 1 августа 1923 г.)» и примечания к нему (стр. 558—559).

...после сдачи по договору своей комедии-драмы... — Речь идет о «Комедии с убийством», работа над которой не пошла дальше черновых набросков. (Подробнее об этом см. т. 11, стр. 688—692 наст. изд.)

«Сифилис» — Это стихотворение было напечатано в журнале «Молодая гвардия», М. 1926, № 4, апрель.

Полное собрание сочинений...— Весной 1925 года Госиздат заключил с Маяковским договор на издание его собрания сочинений в четырех томах. По договору издание должно было быть осуществлено в течение одного года. В дальнейшем сроки выпуска томов неоднократно передвигались; после настойчивых предложений Маяковского был изменен и общий объем собрания сочинений — вначале была достигнута договоренность о пополнении его пятым томом, затем оно было еще более увеличено (об этом см. переписку Маяковского с Госиздатом в 13 томе наст. изд.). В конечном итоге издание расширилось до десятитомного Собрания сочинений. 1—6 тома вышли в свет при жизни Маяковского; остальные появились после его смерти. Из последних четырех томов седьмой и восьмой были подготовлены к печати самим поэтом.

Книга очерков «Мое открытие Америки» и сборник «Испания. Океан. Гаванна. Мексика. Америка» вышли в августе 1926 года.

...издания поэм...— Отдельное издание «Сергею Есенину» вышло в апреле, стихотворение «Сифилис» — в июне 1926 года Издание детской книжки затянулось: «Что ни страница, то слон, то львица» появилась лишь в марте 1928 года.

Стр. 124. *Избранное из избранного (сборник эстрадных стихов)*— выпущен издательством «Огонек» не был.

Детские книги.— Три детские книжки, которые Маяковский предполагал выпустить в издательстве «Прибой», не были изданы.

...продолжение журнала «Леф».— Ежемесячный журнал «Новый Леф» выходил в течение двух лет, с января 1927 по декабрь 1928 года.

...вроде различных «Игорей»...— Имеется в виду опера А. П. Бородина «Князь Игорь».

Тихонов Н. С. (р. 1896) — поэт, прозаик и переводчик; *Тынянов* Ю. Н. (1894—1943) — писатель, автор исторических романов и литературоведческих работ; *Эйхенбаум* Б. М. (р. 1886) — литературовед; *Якубинский* Л. П. (ум. 1946) — филолог, один из учредителей ОПОЯЗа; *Гинзбург* Л. Я. (р. 1902) — литературовед; *Коварский* Н. А. (р. 1904) — литературовед и кинодраматург.

[О киноработе] (стр. 125). Журнал «Новый зритель», М. 1926, № 35 (138), 31 августа.

Статья представляет собой ответ на анкету театрального журнала «Новый зритель». Под заголовком «Театр или кино? — Ответы на анкету» помещены статья С. М. Эйзенштейна «Два черепа Александра Македонского» и короткие ответы без заголовков, но с портретами откликнувшихся на анкету — художника В. П. Комарденкова, режиссера Сергея Юткевича, В. В. Маяковского и актеров Л. Н. Семеновой и П. С. Галаджева.

Стр. 125. *ВУФКУ* — Всеукраинское фотокиноуправление.

Предисловие 〈к сборнику сценариев〉 (стр. 126). Авторизованная машинопись (ЦГАЛИ). Подпись: В. М.

Отрывок впервые опубликован в газ. «Советское искусство», М. 1931, № 19, 18 апреля (см. О. Брик. «Сценарные мытарства»); полностью впервые помещено в сборнике: «В. В. Маяковский. Кино», изд. «Искусство», М.— Л. 1937.

17 декабря 1926 года Маяковский заключил с «Киноиздательством РСФСР» договор на издание трех своих сценариев, которые

он должен был сдать издательству не позже 27 декабря 1926 года. Для этого сборника Маяковский в декабре 1926 года или в начале 1927 года написал это предисловие. Сборник не был выпущен.

Стр. 126. «*Погоня за славою*».— Писатель В. Б. Шкловский в своих воспоминаниях о Маяковском рассказал содержание, по-видимому, именно этого сценария: «Знаменитый футурист для купчихи Белотеловой издавал стихи, чтобы прославиться, но забыл подписать свое имя и потом бегал подписывать на всех экземплярах». (В и к т о р Ш к л о в с к и й. Поиски оптимизма, М. 1931, изд. «Федерация», стр. 101.)

Для Перского.— Речь идет о частной кинофирме Р. Д. Перского.

2-й и 3-й сценарии... 4-й сценарий.— Этих сценариев не имеется. (См. о них т. 11 наст. изд., стр. 481—485.)

5-й сценарий — «На фронт».— Сценарий и поставленный по нему фильм не удалось разыскать.

Ч и т а т е л ь! (стр. 128). Беловой автограф (БММ); журн. «Новый Леф», М. 1927, № 1, январь.

«Читатель!» — передовая статья (без подписи) первого номера ежемесячного журнала «Новый Леф», начавшего выходить с января 1927 года.

Выпуск журнала вначале намечался на конец лета — начало осени 1926 года (см. статью «А что вы пишете?», стр. 124 наст. тома, а также объявление в журнале «Новый зритель», М. 1926, № 42(145), 19 октября, стр. 35). Поскольку в беловом автографе первая строка читается: «Мы выпустили экстренный номер «Нового Лефа», можно предположить, что статья была написана осенью 1926 года.

Журнал издавался в течение двух лет — 1927—1928 гг.

В середине 1928 года Маяковский отошел от редактирования «Нового Лефа», заявил о своем выходе из группы Леф и высказался за ее роспуск. «Нужно раскрепостить писателя от литературных группировок и высосанных из пальца деклараций,— говорил поэт на вечере «Левее Лефа», состоявшемся 29 сентября в Ленинграде.— Принцип объединения писателей должен быть производственным, а не литературным: писатели должны объединяться вокруг конкретных нужд сегодняшнего дня, связанных с той или иной отраслью производства... Общим же профессиональным объединением должна быть единая Федерация советских писателей» (см. стр. 505). Последние пять номеров «Нового Лефа» вышли без участия Маяковского.

Караул! (стр. 130). Автограф (БММ); журн. «Новый Леф», М. 1927, № 2, февраль.

Наверху автографа — надпись Маяковского как редактора журнала: «Печатать. В. Ма<яковский>». Статья была написана в начале 1927 года и помещена в журнале вместе с четвертой частью сценария «Как поживаете?»

Стр. 130. *«Наше гостеприимство»* — один из популярных американских фильмов того времени; в главной роли — Бестер Китон.

«Золотая горячка» («Золотая лихорадка») и *«Парижанка»* — фильмы, поставленные Чарли Чаплиным.

Стр. 131. *Совкино* — Всероссийское фотокинематографическое акционерное общество.

Кулешов Л. В. (р. 1899) — кинорежиссер.

Бляхин П. А. (р. 1886) — писатель, член правления Совкино.

Сольский В.— критик, сотрудник Совкино.

Шкловский В. Б. (р. 1893) — писатель, киносценарист и литературовед.

Шведчиков К. М.— председатель правления Совкино.

Трайнин И. П.— член правления Совкино, директор объединения кинофабрики.

Ефремов М. П.— заместитель председателя правления Совкино.

Стр. 132. *«Закройщик из Торжка»* — фильм, выпущенный в конце 1925 года (режиссер Я. А. Протазанов).

«Раскрывает рыбка рот...» — несколько измененные строки из стихотворения С. Я. Маршака «Сказка о глупом мышонке» («Разевает щука рот...»).

Корректура читателей и слушателей (стр. 134). Беловой автограф (БММ); журн. «Новый Леф», М. 1927, № 3, март.

Стр. 134. *...пользуясь своей лекционной поездкой...*— Лекционная поездка Маяковского в Харьков и Киев была совершена во второй половине февраля. В харьковской Держдраме (государственном драматическом театре) Маяковский выступал 22 февраля, в Киевском университете — 27.

Семенко М. (1892—1937), *Шкурупий* Г. (1903—1934), *Ярошенко* В. М. (1898—1937) — украинские поэты-футуристы; *Посталовский*, *Фурер*, *Озерский* — в те годы — работники партийного и советского аппарата Украины.

Что я делаю? (стр. 137). Беловой автограф (хранится у В. А. Катаняна); журн. «Новый Леф», М. 1927, № 4, апрель.

Стр. 137. *Главной работой было...*— Маяковский говорит о своих лекционных поездках с октября 1926 по февраль 1927 года. (См. В. Катанян. «Маяковский. Литературная хроника», изд. 3-е, Гослитиздат, М. 1956, стр. 282—301.)

...будут сделаны книгой... — О своем намерении написать книгу ответов на записки Маяковский говорит также в автобиографии «Я сам» (т. 1, стр. 29, наст. изд.). Книга не была написана.

Пьесу «Комедия с убийством»... — См. примечание к статье «А что вы пишете?» (стр. 570).

Пьесу ленинградским театрам к десятилетию.— В феврале 1927 года «Комиссия по организации празднеств десятилетия Пролетарской Революции» при дирекции ленинградских академических театров обратилась к ряду литераторов и, в частности, к Маяковскому, с просьбой написать пьесу для юбилейного спектакля. Не ограничивая авторов в выборе формы праздничного представления, комиссия вместе с тем высказала пожелание, чтобы в основу синтетического спектакля, который бы «явился демонстрацией всех возможностей театрального искусства», была положена «литературно обработанная» тема: поэма, стихи или проза. Маяковский принял это предложение и в середине июня на расширенном заседании юбилейной комиссии прочел начальные семь глав поэмы «Хорошо!» (первое название ее — «Октябрь»). Из этой части поэмы, дополненной впоследствии вводной главой, был сделан сценический вариант, постановку которого на сцене ленинградского Малого оперного театра осуществил режиссер Н. В. Смолич. Премьера спектакля, названного «Двадцать пятое», состоялась 6 ноября 1927 года. (Подробнее об этом см. в статье Маяковского «[О «Двадцать пятом»]», стр. 148 наст. тома, а также в статье Сим. Дрейдена «Двадцать пятое. История одного спектакля» — «Звезда», М.—Л. 1957, № 7, июль, стр. 174—196.)

Роман. — См. предисловие к сборнику «Вещи этого года (до августа 1923 г.)» и примечания к нему (стр. 558—559).

Литературную автобиографию... — Первая редакция автобиографии «Я сам» была написана Маяковским в 1922 году. Весной 1928 года он дополнил ее для 1 тома Собрания сочинений, выпускавшегося Госиздатом, доведя изложение до 1928 года.

Поэму о женщине.— Замысел поэмы не был реализован.

Стр. 138. *V том...* — С него началось издание Собрания сочинений Маяковского; том вышел в свет в июне 1927 года.

«Как я пишу стихи».— Речь идет о брошюре «Как делать стихи?», вышедшей в 1927 году.

«Что ни страница, то слон, то львица» — См. примечания к статье «А что вы пишете?» (стр. 571).

«Влас-лоботряс» — «История Власа, лентяя и лоботряса» вышла в мае; *«Про моря и про маяк»* — «Эта книжечка моя про моря и про маяк» вышла в июне; сборник *«Мы и прадеды»* — в марте 1927 года.

Киноиздательство: два сценария.— См. «Предисловие <к сборнику сценариев>» и примечания к нему (стр. 571—572).

Еще сделаны...— Из всех перечисленных здесь сценариев при жизни Маяковского полностью был опубликован лишь один — «Как поживаете?» — в 6 томе Собрания сочинений. (О попытках поставить фильм по этому сценарию см. в статье Маяковского «Караул!», стр. 130—133.) Кроме того, в журнале «Новый Леф», М. 1927, № 2, февраль, стр. 25—27 была напечатана «четвертая часть сценарного конспекта» «Как поживаете?»; в газете «Кино», М. 1927, № 24, 14 июня — отрывки сценария «Любовь Шкафолюбова». По сценариям «Дети» и «Декабрюхов и Октябрюхов» — были созданы фильмы. Первый из них, поставленный на Ялтинской кинофабрике режиссером А. Соловьевым, вышел на экраны в апреле 1928 года под названием «Трое». Второй фильм ставился на Одесской кинофабрике режиссерами А. Смирновым и А. Искандером; на экране появился в мае 1928 года.

ВУФКУ — Всеукраинское фотокиноуправление; *Межрабпом Русь* — московская киноорганизация.

[Записная книжка «Нового Лефа»] («Сейчас апрель...») (стр. 139.). Беловой автограф (БММ); журн. «Новый Леф», М. 1927, № 4, апрель.

В настоящем томе в журнальный текст внесено исправление: в строке 5 стр. 140 вместо «одобрили»— «ободрили» (по автографу).

Начиная с четвертого номера, в «Новом Лефе» был открыт отдел «Записная книжка Лефа». В нем, как правило, публиковались небольшие, иногда — подчеркнуто полемические по своему характеру статьи, подписываемые инициалами. Для этого раздела Маяковским были написаны две заметки, помещенные в апрельской (4) и июньской (6) книжках журнала.

Стр. 139. *...поэма Орешина «Распутин»...*— 12 марта 1927 года была напечатана одновременно в двух газетах: полностью — в «Правде», М., № 59 (3591) и в сокращенном варианте, озаглавлен-

ном «Накануне», с измененной последней строфой — в «Известиях», М., № 59 (2993).

Я собрал около 7000 записок...— См. статью «Что я делаю?» и примечание к ней (стр. 574).

Стр. 140. *...выступая в Ленинских мастерских...* — 28 ноября 1928 года.

«Жернов» — крестьянский литературно-общественный, с 1928 года — литературно-художественный журнал, издававшийся в Москве Всероссийским обществом крестьянских писателей с 1925 по 1928 год.

Деев-Хомяковский Г. Д. (1888—1946) — критик, публицист, в те годы — ответственный редактор журнала «Жернов». Его статью «Против упадочничества», цитируемую Маяковским, см. в журнале «Жернов» — М. 1927, № 8, стр. 12—13.

«Красная нива» — еженедельный литературно-художественный журнал, издававшийся в Москве с 1923 по 1931 годы. *«Новый мир»* — литературно-художественный и общественно-политический журнал; издается в Москве с 1925 года. *«Красная новь»* — литературно-художественный и научно-публицистический журнал, выходивший в Москве в 1921—1942 годах.

Стр. 141. *... редактор «Нового мира» и «Красной нивы» пишет, что Леф потерял связь с литературным молодняком.*— Редактором «Нового мира» и «Красной нивы» в 1927 году был Вячеслав Полонский Гусин В. П.) (1886—1932) — литературный критик, историк и публицист. Полемика с Полонским содержится во многих статьях и выступлениях Маяковского, а также в стихотворении «Венера Милосская и Вячеслав Полонский». (См. т. 8 наст. изд., стр. 111.) Здесь Маяковский имеет в виду статью Полонского «Заметии журналиста. Леф или блеф?», опубликованную в газ. «Известия ЦИК», М. 1927, № 48, 27 февраля.

Польскому читателю (стр. 142). Предисловие к сборнику Włodzimierz Majakowskij. «Wybór poezyj». Spółdzielnia księgarska «Książka», Warszawa, 1927. (Владимир Маяковский. Избранные поэтические произведения, Варшава, изд. «Книжка», 1927).

Сборник, составленный из стихотворений, автобиографии «Я сам» (до 1922 г.), отрывков из поэм и «Мистерии-буфф», открывался вступительной статьей А. Стерна «Владимир Маяковский — поэт новой России». Переводы были сделаны В. Броневским, Б. Ясенским, В. Слободником, А. Слонимским, А. Стерном, Ю. Тувимом и В. Вандурским.

«Польскому читателю» было написано Маяковским во время его пребывания в Варшаве в мае 1927 года и опубликовано на польском языке в переводе А. Стерна. Оригинал написанного Маяковским предисловия не сохранился, на русском языке впервые оно было опубликовано в газете «Комсомольская правда», М. 1935, № 85, 12 апреля в обратном переводе с польского В. Д. Дувакина; с некоторыми уточнениями этот перевод печатается в настоящем издании.

Стр. 142. *«Светить — и никаких гвоздей!»* — из стихотворения «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче», т. 2 наст. изд., стр. 38.

[Записная книжка «Нового Лефа»] («Я всегда думал...») (стр. 144). Беловой автограф (ВММ); журн. «Новый Леф», М. 1927, № 6, июнь.

Стр. 144. *«Вечерка»* — газета «Вечерняя Москва», заместителем редактора ее был в те годы М. Б. Чарный.

...очень вас за границей здорово принимали ... — Речь идет о поездке Маяковского в Польшу, Чехословакию, Францию и Германию в апреле—мае 1927 года.

Стр. 145. *...а у меня и с Шенгели нелады...*— См. примечание к статье «Как делать стихи?» (стр. 562—563).

Малашкин С. И. (р. 1888) — писатель. В 1927 году выпустил повесть «Луна с правой стороны», в которой искаженно изображалась жизнь комсомольцев. Повесть вызвала резкое осуждение со стороны советской общественности.

Малахов С. А. (р. 1902) — поэт и критик. Сборник его стихов «Песни у перевоза», изданный «Молодой гвардией», вышел в свет в 1927 году. Маяковский цитирует стихотворения «Если ты меня немного любишь...» и «Антенны».

Стр. 146 *Кузнецкий* (мост) — улица в Москве.

Вестминстерское аббатство — так называется собор св. Петра в Лондоне.

Шимми — модный в те годы танец.

[О кино] (стр. 147). Ленинградская газета «Кино», Л. 1927, № 45, 7 ноября.

Заметка напечатана под заголовком «Вл. Маяковский — о кино» в номере, посвященном десятилетию Великой Октябрьской социалистической революции.

Стр 147. *...пожелание ...на десятый год...*— очевидная описка. Должно быть — «к десятилетию» или «на одиннадцатый год».

«Поэт и царь» — фильм, поставленный режиссером В. Р. Гардиным (производство Совкино, выпуск 1927 г.) по сценарию, написанному им в соавторстве с исполнителем роли Пушкина Е. В. Червяковым. (См. высказывание Маяковского об этом фильме в выступлении на диспуте «Пути и политика Совкино», стр. 354—355.)

«Падение династии Романовых», *«Великий путь»* — документальные фильмы, режиссер Э. И. Шуб, производство Совкино, выпуск 1927 года.

...еще раз... протестовать против инсценировок Ленина через разных похожих Никандровых.— В это время готовился к выпуску фильм «Октябрь» (постановка С. М. Эйзенштейна и Г. В. Александрова), в котором роль В. И. Ленина, появляющегося в финале, исполнял рабочий Никандров, привлекший постановщиков своим внешним сходством с Лениным. Об этом же Маяковский говорил в своем выступлении на диспуте «Пути и политика Совкино» (стр. 359).

[О «Двадцать пятом»] (стр. 148). Журн. «Рабочий и театр», Л., октябрьский номер (1917—1927) без цифрового обозначения и без даты (должно быть: 1927, № 45, 6 ноября).

Заметка помещена в подборке «Театры в дни Октября», под общим заголовком «Ак-Малый: „25-е"», вместе с заметкой Н. Смолича.

Стр. 148. *Что касается конкретной постановки моей поэмы «Двадцать пятое»...* — См. примечания к статье «Что я делаю?» (стр. 574).

Только не воспоминания... (стр. 149). Беловой автограф (последние 145 строк) (БММ); журн. «Новый Леф», М. 1927, № 8—9.

Статья «Только не воспоминания...» была напечатана в юбилейном номере журнала «Новый Леф», посвященном десятой годовщине Октябрьской социалистической революции.

Стр. 149 . *«Лакме»* — опера французского композитора Л. Делиба (1836—1891).

Стр. 150. *Строитель академии...*— Маяковский говорит об одном из создателей проекта здания архитекторе А. Ф. Кокоринове (1726—1772).

Таманов (А. И. Таманян) (1878—1936) — архитектор. В 1917 году был вице-президентом Академии художеств.

...союз деятелей искусств — организовался сразу же после Февральской революции. В него входили представители различных художественных течений. На протяжении 1917 года Маяковский активно участвовал в организационной жизни Союза, выступая на митингах, собраниях, совещаниях, а также на заседаниях Временного Комитета СДИ.

...ослинохвостца юнца Зданевича... — Зданевич И. М.— поэт и критик-футурист; до революции выступал с докладами, пропагандировавшими выставки «Ослиный хвост». главными организаторами которых были художники Н. Гончарова и М. Ларионов. Принимал активное участие в работе Союза деятелей искусств.

Бруни Л. А. (1894—1948) — живописец и график.

Стр. 151. *Брик* — см. примечание к статье «За что борется Леф?» (стр. 553).

Сологуб (Тетерников Ф. К.) (1863—1927) — писатель-декадент.

...разными ак-ахррами.— ак — вероятно, имеются в виду академические художественные организации (театры, Академия художественных наук, Ак-центр Наркомпроса и др.), учреждение которых в начале двадцатых годов было воспринято Маяковским как возрождение старого враждебного духу революции искусства; *ахррами* — АХРР — Ассоциация художников революционной России, созданная в 1922 году. Маяковский неоднократно выступал против АХРР из-за натуралистических тенденций, свойственных некоторым входящим в нее художникам.

Бродячая собака — «модное» артистическое кафе предреволюционного Петрограда. После закрытия в 1917 году «Бродячей собаки» местом, где собиралась художественная богема, стал «*Привал комедиантов*».

...я всегда видел у самой эстрады Савинкова, Кузьмина.— Савинков Б. В. (1879—1925) — беллетрист, один из руководителей партии эсеров, после Октября возглавлял контрреволюционный «Союз защиты родины и свободы», активный враг советской власти; Кузьмин— вероятно, Маяковский говорит об одном из видных деятелей партии кадетов В. А. Кузьмине-Караваеве.

...хор Евреинова.— Евреинов Н. Н. (1879—1953) — режиссер, драматург и критик. В 1925 году эмигрировал во Францию.

Стр. 152. *Натансон* М. Я.— секретарь Ком-фута (см. о Ком-футе примечание к статье «За что борется Леф?», стр. 554), ведала организацией устной пропаганды в районе.

Полонский — см. примечание к статье [«Записная книжка «Нового Лефа»] (стр. 576).

«Герои и жертвы революции». — Этот альбом — рисунки художников Богуславского, Козлинского, Маклецова и Пуни с текстом Маяковского — вышел в Петрограде в издании Отдела изобразительных искусств Наркомпроса в 1918 году.

«Окна сатиры РОСТА». — См. примечания к статье «Революционный плакат» (стр. 549—550).

Стр. 153 ...*«заборный» характер...* — Речь идет об изданиях, расклеенных на стенах домов и заборах.

Лежнев (Горелик А. З.) (1893—1937)— литературный критик, один из участников группы «Перевал», неоднократно выступал со статьями, направленными против Маяковского.

У Елисеева запрещают вывешивать... — Речь идет о крупнейшем в Москве продовольственном магазине на Тверской (ныне ул. Горького), в витринах которого одно время вывешивались «Окна РОСТА».

Юденич — см. примечание к статье «Можно ли стать сатириком?» (стр. 549). *Деникин* А. И. (1872—1947) — царский генерал. После Октябрьской революции — активный враг советской власти, один из организаторов белогвардейского движения.

Райт Р. Я. (р. 1899) — переводчица, ее литературная деятельность началась с работы в ростинском коллективе. *Вольпин* М. Д. (р. 1899) — литератор и художник.

Стр. 154. *«Мчит Пилсудский, пыль столбом...»*— Это четверостишие см. в томе 3 наст. изд., стр. 89. Пилсудский Юзеф (1867—1935)— польский реакционный политический деятель, ярый националист. В 1920 году начал войну с Советской Россией.

«Тот, кто уголь спер и шасть...»— См. том 3 наст. изд., стр. 320.

«Побывал у Дутова...» — Эти стихи см. в томе 3 наст. изд., стр. 7. Дутов А. И. (1864—1921) — полковник царской армии; в годы гражданской войны возглавлял контрреволюционное движение оренбургского казачества.

«Подходи, рабочий! Обсудим дай-ка...» — Этот текст под названием «Нормализованная гайка» см. в томе 3 на стр. 116.

«На польский фронт, под винтовку мигом...»— и другие упоминаемые Маяковским лозунги см. в томе 3 наст. изд. на стр. 439, 442.

Стр. 155. *Романов* П. С. (1884—1938), *Клычков* (Лешенков С. А.) (р. 1889) — писатели.

Андреева М. Ф. (Желябужская) (1872—1953) — актриса и общественная деятельница. В первые годы после революции некоторое время заведовала отделом театра и зрелищ Комиссариата народного просвещения Союза коммун Северной области.

Стр. 156. *Каменева* О. Д.— в 1918—1919 гг. сотрудница Наркомпроса, заведовала Театральным отделом (ТЕО).

Комиссаржевский Ф. Ф. (р. 1882)— режиссер; в 1919 году уехал за границу.

Я осовременил текст.— В связи с включением «Мистерии-буфф» в репертуар Театра РСФСР Первого (Москва) Маяковским был написан второй вариант пьесы.

Я вывесил афишу...— См. вступительное слово Маяковского на диспуте «Надо ли ставить «Мистерию-буфф?» (стр. 257—259).

Рабкрин.— См. примечание к статье «Подождем обвинять поэтов» (стр. 560).

...приуроченный к годовщине... — Речь идет о 1 мая 1921 года.

Стр. 157. *«Мистерия-буфф» шла у Мейерхольда сто раз.*— Премьера второго варианта пьесы состоялась 1 мая 1921 года. После этого спектакль шел ежедневно до июля. Кроме того, в конце июня 1921 года делегатам III конгресса Коммунистического Интернационала была показана специальная постановка на немецком языке.

То же было и с «150 000 000» ... — Заявления Маяковского в коллегию Госиздата в связи с задержкой издания «150 000 000» см. в 13 томе наст. изд.

Стр. 158. *В июне этого года...* — Маяковский был в Сталино в июле 1927 года.

Расширение словесной базы (стр. 159). Авторизованная машинописная копия (БММ); журн. «Новый Леф», М. 1927, № 10, октябрь (вышел в декабре).

Стр. 160. *Ленинградская «Звезда»* ... — «Журнал «Звезда» стал издаваться в 1924 году. Его первый номер открывался небольшой редакционной заметкой «От редакции». «Возобновляя вековую традицию толстых журналов в Петрограде после пятилетнего перерыва, вызванного эпохой революции и гражданской войны,— говорилось в ней,— «Звезда» ставит своей основной задачей служить делу марксистского воспитания новой, выдвинутой революцией, рабоче-крестьянской интеллигенции». С первых же номеров А. Н. Толстой принял активное участие в работе журнала.

...воронско-полонско-лежневскими критиками... — Воронский А. К. (1884—1943) — публицист и литературный критик, редактировал журнал «Прожектор», с 1921 по 1927 год — «Красную новь». В 1923 году организовал литературную группу «Перевал», участники которой выступали против пролетарской литературы, идеалистиче-

ски трактовали задачи художественного творчества и его эстетическую природу. Полонский — см. примечание к статье [«Записная книжка «Нового Лефа»] (стр. 576); Лежнев — см. примечание к статье «Только не воспоминания...» (стр. 580).

Расправясь... с целым пятилетием советской литературы...— Маяковский говорит здесь о статье А. Лежнева «Дело о трупе» (журн. «Красная новь», М. — Л. 1927, книга пятая, май, стр. 218—235), направленной против лефовцев. Литература 1918—1922 годов в этой статье была названа «устным периодом литературы».

Лежнев в обзорной статье юбилейного номера «Известий» просто опускает лефовские фамилии...— Маяковский имеет в виду статью А. Лежнева «Художественная литература революционного десятилетия» — «Известия ЦИК», М. 1927, № 256 (3190), 6—7 ноября, стр. 12.

Стр. 162. *«Жизнь искусства», сравнивая кинокартину «Поэт и царь» с литмонтажем Яхонтова—«Пушкин», отдает предпочтение Яхонтову.*—«Поэт и царь» — фильм, поставленный режиссером В. Р. Гардиным в 1927 году на ленинградской фабрике Совкино. Журнал «Жизнь искусства» дал отрицательную оценку этому фильму, отметив, что фильм создает неверное, искаженное представление об облике Пушкина (см. В. Н. «Поэт и царь» —«Жизнь искусства», Л. 1927, № 39 (1170), 27 сентября, стр. 13). В том же номере журнала была напечатана статья С. Вышеславцевой «К вопросу о литмонтаже и художественном докладе» (стр. 8), в которой критик, говоря о больших возможностях, заложенных в литмонтаже — жанре, созданном советским артистом, мастером художественного чтения В. Н. Яхонтовым (1899—1945),— приводила в качестве положительного примера такой работы яхонтовского «Пушкина».

Стр. 163. *Качалов* В. И. (Шверубович) (1875—1948) — актер, народный артист Союза ССР.

«Но я ему...» — из стихотворения «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче», т. 2 наст. изд., стр. 37.

«Вас не понимают рабочие и крестьяне» (стр. 164). Беловой автограф с машинописной вставкой — справка заводского комитета — и правкой (БММ); машинописная копия с редакционной правкой (БММ); корректура с редакционной правкой (БММ); журн. «Новый Леф», М. 1928, № 1, январь.

В настоящем издании в журнальный текст внесено исправление: в строках 3—4 стр. 167 вместо «выразитель поэзии» — «выразитель поэзией» (по автографу).

Стр. 165. *Пример — сонеты Абрама Эфроса...* — Эфрос А. М. (1888—1954) — искусствовед, литературовед и переводчик; в 1922 году выпустил сборник «Эротические сонеты» (вышел в Москве в количестве 260 экземпляров).

...стихи В. Хлебникова.— См. статью Маяковского «В. В. Хлебников» и примечания к ней (стр. 23—28 и 546—548).

Стр. 166. *«Неужели вы близки...»* — из стихотворения В. Брюсова «На бомбардировку Дарданелл».

Стр. 167. *В анкете о Толстом...*— Анкету о Л. Н. Толстом, разосланную журналом «Огонек» в связи с сотой годовщиной со дня рождения писателя, и ответы на нее (в том числе и высказывания Н. К. Крупской) см. в журнале «Огонек», М. 1927, № 52 (248), стр. 8—9.

Не распространились? О чем говорить! Равняйтесь на «Новый мир» и на Зощенку.—«Новый мир»— См. примечание к статье [«Записная книжка «Нового Лефа»] (стр. 576). Зощенко М. М. (1895—1958) — писатель-сатирик. Произведения Зощенко и журнал «Новый мир» выходили в те годы чрезвычайно большими для того времени тиражами.

Стр. 168 *...мечтал подписаться на «Леф»...* — Речь идет о журнале «Новый Леф», выходившем в Москве в 1927—1928 гг.

...полонские-воронские... — Полонский — см. примечание к статье [«Записная книжка «Нового Лефа»] (стр. 576); Воронский — см. примечание к статье «Расширение словесной базы» (стр. 581).

В Ленинграде...— В клубе им. Ильича Путиловского завода Маяковский выступал 27 октября 1927 года.

Каверин В. А. (р. 1902) — писатель.

...зарегистрированных федерацией писателях.— Имеется в виду ФОСП — Федерация объединений советских писателей, существовавшая с 1927 по 1932 гг.

Стр. 169. *Садово-Самотечная* — улица в Москве.

...без затеков в Собачьи переулки.— Намек на нашумевший в свое время роман Л. Н. Гумилевского «Собачий переулок» (1926 г.), посвященный «проблеме пола».

Стеклов Ю. М. (Нахамкес) (1873—1941) — публицист, критик и общественный деятель, с 1917 по 1925 год — редактор «Известий ЦИК».

Гельцер Е. В. (р. 1876) — балерина, народная артистка республики; *Собинов* — см. примечание к статье «Как делать стихи?» (стр. 568).

Я читал...— Выступления Маяковского, о которых он говорит в статье, следующие: в Ливадии (Крым) — 22 августа, в бакинских доках — 6 декабря, на бакинском заводе им. лейтенанта Шмидта — 7 декабря, в бакинском клубе им. Шаумяна — 5 декабря, в Центральном рабочем клубе Тифлиса — 13 декабря 1927 года.

Стихи с примечаниями (стр. 171). Беловой автограф (хранится у В. А. Катаняна); журн. «Новый Леф», М. 1928, № 3, март.

Письмо Равича и Равичу (стр. 176). Беловой автограф (хранится у В. А. Катаняна); журн. «Новый Леф», М. 1928, № 6, июнь.

В настоящем издании в журнальный текст внесено исправление: в строке 14 стр. 182 вместо «поющее» — «ноющее» и строках 16—17, стр. 182 вместо «поющими восклицаниями» — «ноющими воспоминаниями» (по автографу).

Равич Л. О. (1909—1957) — поэт и очеркист. В 1928 году учился на рабфаке в Ленинграде. О его встречах с Маяковским см. в статье «Полпред поэзии большевизма» — «Маяковскому», сборник статей и воспоминаний, Л. 1940, Гослитиздат, стр. 189.

В ответ на статью Маяковского Л. Равич прислал ему письмо (хранится у В. А. Катаняна):

«Ленинград 5/VII—28 г.

Дорогой товарищ Маяковский!

Сейчас, когда пишу вам это письмо, я все еще не верю, что получил от вас через журнал *письмо* и что напечатали мое стихотворение. Я совсем забыл о стихе и вдруг получаю журнал и монету. Вы пишите, что мало, а я скажу вам, что заработать 3 червонца, надо три недели работать в порту или ставить торцы на Невском проспекте для мостовой. Я, когда слушал вас и смотрел издалека, я никогда не мог думать, что вы мне напишете письмо, да еще через печать. Конечно, это стихотворение не первое, да и вы сами написали слово это в кавычках — это я писал, что первое стихотв⟨орение⟩ вышло после того, когда я прочитал ваши книги. Насчет «правды» — это без сомнения на 80%. Я в Москве жил прямо с бандитским элементом и в Ленинграде тоже. «Морозовка» и «Ермаковка» — вот мое жилье преж-

нее, да еще упоминаемое вами заведение на углу Литейной и Пантелеймоновской, там «штаб». Фенька существует, но еще стихов этих в печати не читала. Сейчас я живу хорошо. Среда, товарищи, обстановка хорошая. Учусь. Описываю свои скитания, но никому еще не показывал. Помалу меня печатают здесь, в Ленинграде. Особенно журнал «Юный пролетарий». Напечатали мои стихи на целой странице, с лицом. От радости читал «Новый Леф» в «штабе», где я теперь частый гость. Феньку еще не видел. Она гуляет нынче вовсю. В редакции «Юного пролетария» читали ваше письмо и меня хвалили до стыда. Честное слово. Скажу вам, что на молочной ферме читают хлопцы ваши стихи в «Комсомольской правде». Грузчики читают ваше «Солнце», где нужно, я им объясняю. Они поют: «Светить всегда, светить везде, до дней последних донца, светить и никаких гвоздей — вот лозунг мой и солнца!» Это у них заместо «Дубинушки». Мне очень нужна учеба, и я все последнее время сижу в библиотеках. Ваши советы буду исполнять на все четыре. Накрепко жму вашу руку (авось когда-то реально).

Будьте здоровы. С приветом

Привет от наших ребят». *Л. Равич.*

Стр. 181. *Это лучше бесцельного имажинизма Есенина.*— См. примечание к статье «Как делать стихи?» (стр. 566).

...применительно к Петру Великому...— Имеется в виду памятник Петру Первому в Ленинграде работы скульптора Э. М. Фальконе (1716—1791).

Стр. 182. *«Я хочу быть понят своей страной...»* — из вариантов стихотворения «Домой!» (См. т. 7 наст. изд., стр. 428—429).

[О «Л е ф е»] (стр. 183). Журн. «Жизнь искусства», Л. 1928, № 41 (1219), 7 октября.

Летом 1928 года Маяковский отошел от руководства «Новым Лефом» (последние пять номеров журнала были выпущены С. М. Третьяковым), объявил о своем выходе из лефовской группы и высказался за ее роспуск. С этим связан и ряд выступлений поэта. (См., например, доклад «Левей Лефа», прочитанный 26 и 29 сентября 1928 года, «Выступление на Втором расширенном пленуме правления РАПП» в сентябре 1929 года, «Выступление на конференции МАПП» 8 февраля 1930 года и др.). К этим выступлениям примыкает и статья [О «Лефе»], написанная, по всей вероятности, во время пребывания Маяковского в Ленинграде осенью 1928 года — в период

с 29 сентября по 5 октября. Была напечатана под названием «Маяковский о Лефе».

Стр. 183. «*Ж. И.*» — «Жизнь искусства»— см. примечание к статье «Открытое письмо Народному комиссару по просвещению тов. Луначарскому» (стр. 543).

Асеев — см. примечание к статье «В. В. Хлебников» (стр. 548); *Брик, Родченко* — см. примечания к статье «За что борется Леф?» (стр. 553, 554); *Жемчужный* В. Л. (р. 1898) — режиссер театра и кино, выступал со статьями по вопросам искусства.

«*Искусство коммуны*» — см. примечание к статье «Открытое письмо А. В. Луначарскому» (стр. 545).

«Клоп» (стр. 185). Журн. «Огонек», М. 1929, № 2, 13 января.

Заметка напечатана под заголовком: «„Клоп". В. В. Маяковский о своей пьесе».

В журнальный текст внесены следующие исправления: цифры «6» и «7», обозначающие картины пьесы, помещены там, где им следует быть по содержанию комедии; слово «размноженных» (стр. 187, строка 40) заменено словом «размороженных» (по смыслу).

Стр. 188. *...со всей своей отдохнувшей силой В. Э. Мейерхольд.*— В 1928 году Мейерхольд перенес серьезную болезнь; поправившись после нее, он принялся за постановку «Клопа».

[О «Клопе»] (стр. 189). Журнал «Рабис», М. 1929, № 5, 29 января.

Заметка напечатана под заголовком «Что пишут драматурги. В. В. Маяковский». Под заметкой — факсимильная подпись: В. Маяковский.

Стр. 190. *Я перерабатываю ее по многочисленным читкам...*— На комсомольских и рабочих собраниях Маяковский читал «Клопа» в Москве — в клубе железнодорожников имени Октябрьской революции (11 января 1929 г.), в Доме комсомола Красной Пресни (12 января) и в клубе рабкоров «Правды» (2 февраля); в Харькове — в клубе ОГПУ (14 января).

«*Комедия с убийством*»...— Работа над этой пьесой не была завершена. (См. т. 11 наст. изд., стр. 688).

«*Миллиардеры*» — Эту комедию Маяковский не успел написать. По-видимому, это была одна из двух задуманных Маяковским пьес, содержание которых он рассказал представителям Московского Художественного театра. Пьеса «была посвящена теме денег и похождениям человека, получившего колоссальное, не нужное ему

наследство в СССР» — П. Марков, «Театр и драматурги». «Правда», М. 1938, № 293, 23 октября.

Казалось бы ясно... (стр. 191). Журн. «Журналист», М. 1929, № 4, 15 февраля.

В журнале статья «Казалось бы ясно...» напечатана в дискуссионном разделе «Газета и литература». Там же помещен и полемизирующий с ней «Ответ» Вяч. Полонского. Соглашаясь с рядом выдвинутых Маяковским положений, критик в целом отрицательно отнесся к статье Маяковского и к его газетной работе, утверждая, что участие поэта в периодической печати ничего не дает ни газете, ни читателю: «В. Маяковский и его друзья появляются в газете. Выигрывает она что-нибудь? Нет».

Стр. 191. *...с легкой руки Тальникова...*— Тальников Д. Л. (Шпитальников) (р. 1882) — литературный и театральный критик, неоднократно выступал со статьями, направленными против «Лефа» и Маяковского. В 1928 году опубликовал «Литературные заметки» («Красная новь», М.— Л. 1928, № 8, август, стр. 259—281), полные грубых выпадов по адресу поэта. В ответ на эту статью Маяковский написал стихотворение «Галопщик по писателям». (См. т. 9 наст. изд., стр. 290—294).

В последних критических статьях...— Маяковский имеет в виду статьи: «Преступление и наказание. Ликвидация ликвидаторов» И. С. Гроссмана-Рощина («На литературном посту», М. 1928, № 22, ноябрь, стр. 13—24), «Литературные заметки» Д. Тальникова («Красная новь», М.— Л. 1928, № 8, август, стр. 259—281 и № 11, ноябрь, стр. 213—244) и «Письма о литературе» Д. Горбова («Красная нива», М. 1928, № 42, 14 октября, стр. 8—9 — «От героики к повседневности»; № 47, 18 ноября, стр. 16—17 — «Пролетарская новь» и № 51, 16 декабря, стр. 16 — «Наши литературные направления»).

Чемберлен Остин (1863—1937) — английский реакционный политический деятель, в 1924—1929 годах министр иностранных дел Великобритании, ярый враг Советского Союза.

Стр. 193. *«Горами прокатилось эхо...»* — неточно цитируемые строки из стихотворения В. Цвелева «Бродяга» — газ. «Комсомольская правда», М. 1926, № 222 (405), 26 сентября.

...лозунг, выдвигаемый нами в противовес бывшим лефовским лозунгам... — Выступая против огульного отрицания лефами классических форм искусства, Маяковский говорил об «амнистии» «всех видов работы» с обязательным условием — «пропаганды, агитации». (Об этом см. также в статье [«Товарищи!»], стр. 203).

Стеклов — см. примечание к статье «Вас не понимают рабочие и крестьяне» (стр. 583).

[О т в е т В. Б а я н у] (стр. 194). «Литературная газета», М. 1929, № 14, 22 июля.

Напечатано под заголовком: «Ответ В. Маяковского» вслед за «Открытым письмом В. В. Маяковскому» поэта Вадима Баяна (В. И. Сидорова).

Ниже приводится письмо В. Баяна:

«Владимир Владимирович!

С тех пор как я выступал с вами и Северяниным в первом турне футуристов, и с тех пор как Вольф выпустил мою книжку «Лирический поток», вы знаете, что мое скромное имя все-таки до некоторой степени известно; вам также известно напечатанное и неоднократно цитированное критиками мое шуточное двустишие:

Вадим Баян
От счастья пьян;

вы знаете, что при политическом управлении Реввоенсовета Черноморского флота я заведовал литературной студией, через которую прошло много пишущей молодежи; вам известно, что по предложению органов ЦК комсомола мною сделаны для деревенской молодежи образец красной свадьбы и целый ряд хоровых игр с танцами и гармониями, неоднократно изданные «Молодой гвардией» в виде отдельной книжки «Кумачовые гулянки»; наконец, знаете, что я, по мере сил, выполняю массовую работу, давая в клубы и культотделы профсоюзов эстрадный материал, а потому прошу вас ответить мне на страницах этой газеты, чем объяснить появление в вашей пьесе «Клоп» поэта Б а я н а, который в обществе мещан импровизирует двустишие:

О л е г Б а я н,
О т с ч а с т ь я п ь я н,

который устраивает Присыпкину мещанскую «к р а с н у ю» с в а д ь б у и о б у ч а е т м о л о д е ж ь с т и х и п и с а т ь и т а н ц е в а т ь п о д м н о г о ч и с л е н н ы е г а р м о н и и и вообще выступает в роли в о с п и т а т е л я м о л о д е ж и, только дурного и разлагающего.

Наличие слишком откровенных параллелей и других «признаков», адресованных к моей биографии, позволяет надеяться на столь же откровенный ответ. Если я не ошибаюсь в том, что ваш прицел

был взят в мою сторону, то прошу для объяснения этого «жеста» изложить причины, уважительные с точки зрения советской общественности, а не с вашей индивидуальной, причем прошу принять во внимание, что директивы, по которым я работаю для массы, даются органами не разлагающими, а наоборот, организующими и руководящими.

Ваше молчание, чем бы вы его ни прикрывали — старомодным высокомерием или нынешним чванством,— буду считать как невозможность ответить и буду удовлетворен тем конфузом, в который вас ставит ваш неудавшийся «тур де тэт».

Вадим Баян.

Стр. 194. *17 лет тому назад, организуя...*— Совместные выступления В. В. Маяковского, В. В. Каменского и Д. Д. Бурлюка с Игорем Северяниным и Вадимом Баяном состоялись в Крыму в январе 1914 г.

Тэффи — псевдоним писательницы Н. А. Бучинской (урожд. Лохвицкой, р. 1876), после революции—эмигрантки.

Стр. 195. *«Господин Сидоров, || Тэффи не носи даров»*.— Эта рифма была использована Маяковским в 1928 году в стихотворении «Лицо классового врага». (См. т. 9 наст. изд., стр.47.)

Наше отношение (стр. 196). «Литературная газета», М. 1929, № 20, 2 сентября.

Стр. 196. *Пильняк* Борис (Вогау Б. А.) (1894—1941)— писатель, автор ряда произведений, искаженно рисовавших быт первых лет революции. В начале 1929 года написал повесть «Красное дерево». После отказа редакций некоторых журналов опубликовать эту антисоветскую по своему характеру книгу Б. Пильняк выпустил ее в белоэмигрантском издательстве «Петрополис» в Берлине. Этот враждебный поступок вызвал единодушное осуждение всей литературной общественности СССР. 2 сентября 1929 года «Литературная газета» напечатала подборку материалов (передовая «Писатель и политика», статья секретариата РАППа «Ко всем членам Всероссийского Союза Писателей», «Письмо в редакцию» Б. Пильняка, ответ на него «От редакции» и др.) под общим заголовком «Против буржуазных трибунов под маской советского писателя. Против переклички с белой эмиграцией». В числе этих материалов была напечатана заметка «Наше отношение», подписанная «От «Рефа» В. Маяковский». Об от-

ношении к Пильняку Маяковский говорил также на Втором расширенном пленуме правления РАПП (см. стр. 382—384).

...кто отдал треть Федерации союзу пильняков? — Федерация объединений советских писателей (ФОСП) (1927—1932) состояла в основном из трех организаций: Всероссийской Ассоциации Пролетарских Писателей (ВАПП), Всесоюзного Общества Крестьянских Писателей (ВОКП) и Всероссийского Союза Писателей (ВСП), куда входили главным образом так называемые «попутчики». Б. Пильняк был Председателем правления ВСП.

[О «Бане»] (стр. 197). Журн. «Радиослушатель», М. 1929, № 43, 27 октября.

Заметка помещена вместе с началом первого действия пьесы «Баня». Вместо заголовка наверху страницы было напечатано: «БАНЯ — это моя новая драма «в 6 действиях с цирком и фейерверком». В. Маяковский».

[Изложение двух действий «Бани»] (стр. 198). Журн. «Октябрь», М. 1929, № 11, ноябрь.

В этом номере журнала были напечатаны первое, четвертое, пятое и шестое действия «Бани». Вместо опущенных второго и третьего действий Маяковский дал краткое изложение их содержания.

«Некоторые спрашивают...» (стр. 199). Автограф (БММ); «Литературная газета», М. 1929, № 29, 4 ноября.

Заметка напечатана под заголовком «Автор о „Бане"» после заметки «Новая пьеса Маяковского», в которой дано высказывание Вс. Мейерхольда о «Бане».

В газетный текст внесено исправление по автографу, — вставлена выпавшая строка: «„Баня" — то же».

Что такое «Баня»? Кого она моет? (стр. 200). Журн. «Огонек», М. 1929, № 47, 30 ноября.

Напечатано вместе с финалом шестого действия «Бани».

Стр. 200... *так называемые «живые люди»...* — Имеется в виду книга В. В. Ермилова «За живого человека в литературе», послужившая основой для ошибочного рапповского тезиса о том, что человека необходимо изображать в его внутренней «раздвоенности».

В ч е м д е л о? (стр. 202). Журн. «Даешь!» М. 1929, № 12. Напечатано вместе с отрывком из пятого действия «Бани».

[То в а р и щ и!] (стр. 203). Беловой автограф с поправками (БММ).

Впервые опубликована в Полном собрании сочинений В. В. Маяковского, М. 1937, Гослитиздат, т. 12, стр. 275—277.

Группа Реф (Революционный фронт искусства) — была создана в мае—июне, организационно оформилась и вошла в ФОСП в сентябре 1929 года. Летом 1929 года Маяковский договорился с Госиздатом о выпуске двух «альманахов Реф». Сдача в издательство первого из них первоначально намечалась на август. В дальнейшем срок представления альманаха неоднократно переносился (см. письмо Маяковского в Госиздат в 13 т. наст. изд.). Альманах этот не был выпущен.

Незаконченная статья [«Товарищи!»] — предисловие к намечавшемуся изданию. Написана, по всей вероятности, осенью 1929 года.

Стр. 203. *Шкловский* — см. примечание к статье «Караул!» (стр. 573); *Арватов, Третьяков* — см. примечания к статье «За что борется Леф?» (стр. 554, 555); *Пастернак, Асеев* — см. примечания к статье «В. В. Хлебников» (стр. 548); *Крученых* — см. примечание к статье «Открытое письмо А. В. Луначарскому» (стр. 544).

Стр. 204. *Лежнев* — см. примечание к статье «Только не воспоминания...» (стр. 580). *Пильняк* — см. примечание к статье «Наше отношение» (стр. 589). *Полищук* — украинский поэт-конструктивист.

«103 дня» Кушнера... — Кушнер Б. А. (1888—1937) — поэт и очеркист, сотрудничал в журнале «Леф» и «Новый Леф». Здесь речь идет о его очерковой книге «103 дня на Западе», М.— Л. 1928, ГИЗ.

...ценнее «Цемента» ... — Об отношении Маяковского к этому роману см. в статье «Подождем обвинять поэтов» (стр. 72) и комментарий к ней (стр. 560).

Дункан Айседора (1878—1927) — известная артистка-танцовщица. В статье Маяковский, по всей вероятности, говорит о книге мемуаров Дункан «Моя жизнь».

П р о ш у с л о в а... (стр. 205). Предисловие к сборнику стихов и плакатов «Грозный смех». Авторизованная машинописная копия (хранится у В. А. Катаняна); журн. «Огонек», М. 1930, № 1 (353), 5 января (с сокращениями); «Грозный смех», М.— Л. 1932, Гослитиздат.

Печатается по тексту сборника «Грозный смех» (рисунки и стихи Маяковского для окон РОСТА и репродукции «окон»), составленного и подготовленного к печати Маяковским в конце 1929 года. В настоящем издании в текст предисловия внесено следующее исправление: на стр. 208 в строке 1 добавлена фраза: «И эта часть общей агитации подымала на фронт» (по тексту журнала «Огонек»).

В «Огоньке» приложением к статье напечатаны несколько стихотворений и «окон» РОСТА под общим заголовком «Стиховые лозунги и лозунговые стихи» (1918—1921).

Многими положениями «Прошу слова...» перекликается с ранее написанными статьями «Революционный плакат», 1923; «Собирайте историю», 1923; «Только не воспоминания...», 1927; а также статьей этого периода «Окна сатиры РОСТА». По фактическому материалу особенно близка к «Прошу слова...» статья «Революционный плакат». (Примечания к ним см. на стр. 549—551 и 578—581.)

Стр. 205. *...строки, под которые Деникин бежал от Орла.*— См., например, стихи «Два гренадера и один адмирал» в 3 томе наст. изд., стр. 18—19.

Стр. 206. *Кузнецкий* (мост), *Петровка* — улицы в Москве.

Стр. 207. *Джон Рид* (1887—1920) — один из основателей американской Компартии, публицист, автор широкоизвестной книги об Октябрьской революции — «Десять дней, которые потрясли мир», был в России в 1917 и 1920 годах; *Голичер* А. (1869 — ?) — немецкий писатель. Посетив после Октябрьской революции СССР, написал в 1921 году книгу «Три месяца в Советской России».

Стр. 208. .. *текстов «Азбуки» и «Бубликов»...*— Речь идет о текстах книги «Советская азбука», вышедшей отдельным изданием (литографская печать) в Москве в 1919 году и «окна РОСТА» № 241, также изданного в 1920 году литографским способом.

«Голой рукой нас не возьмешь!..» — из стихотворения «Красный еж», опубликованного Маяковским в журнале «Красная нива», М. 1923, № 8, 23 февраля, стр. 30 вместе со статьей «Революционный плакат».

О к н а с а т и р ы Р О С Т А (стр. 210). Авторизованная машинописная копия (БММ).

Впервые опубликовано в Полном собрании сочинений В. В. Маяковского, М. 1937, т. 12, стр. 284—285.

Статья «Окна сатиры РОСТА» была написана Маяковским, по всей вероятности, в самом начале 1930 года.

Стр. 210. *Сейчас в Третьяковской галерее...* — Маяковский имеет в виду выставку, открывшуюся в январе 1930 года в связи с десятилетием «Окон» РОСТА.

Основные плакатщики... — См. примечания к статье «Революционный плакат» (стр. 549—551).

...книга Окон Сатиры — сборник «Грозный смех». (О нем см. примечания к статье «Прошу слова...», стр. 591—592.)

Открывая выставку «20 лет работы Маяковского», объявляем... (стр. 211). Предисловие к каталогу выставки «20 лет работы Маяковского».

Выставка «20 лет работы Маяковского» открылась 1 февраля 1930 года в клубе Федерации писателей. К открытию выставки был выпущен каталог, отпечатанный гектографическим способом, для которого Маяковский от имени «Рефа» написал предисловие.

Удивительно интересно! (стр. 212). Журн. «Советский театр», М. 1930, № 2.

Напечатано вместе с третьим действием «Бани» в качестве предисловия к нему под общим заголовком «Удивительно интересно!» (заимствованным из реплики Ивана Ивановича) и под заглавием «„Баня“. Драма в 6-и действиях с цирком и фейерверком Вл. Маяковского».

Наряду с этой и предшествующими заметками Маяковского о «Бане» существенное значение имеет его беседа об этой пьесе, помещенная в «Литературной газете», М. 1930, № 9, 3 марта. Эта беседа публикуется в т. 13 наст. изд., в разделе бесед с Маяковским.

ВЫСТУПЛЕНИЯ В СТЕНОГРАФИЧЕСКОЙ И ПРОТОКОЛЬНОЙ ЗАПИСИ

Публикуемые в настоящем томе стенограммы выступлений Маяковского в подавляющем большинстве случаев остались автором не выправленными. Качество записи далеко не всегда удовлетворительно: имеются пропуски, ошибки, местами текст не совсем понятен, не говоря уже о погрешностях стилистического характера.

Объяснение некоторых неясных, плохо застенографированных мест дается в примечаниях. Дописанные или добавленные слова, предположительно восполняющие пропуски в стенограмме и принадлежащие составителю, заключены в угловые скобки. В спорных или сомнительных случаях ставится вопросительный знак.

Стихотворные, а также прозаические цитаты, которые приводил в выступлениях Маяковский, в стенограммах большей частью опущены или искажены. В настоящем издании они восстановлены.

В конце примечаний к соответствующим стенограммам публикуются реплики, поданные Маяковским в адрес других ораторов в ходе обсуждения. Многие из них понятны только в контексте — поэтому перед каждой приводится то место выступления, к которому реплика относится.

Выступление на общем собрании временного комитета уполномоченных Союза деятелей искусств (стр. 215). Протоколы общего собрания (ЦГИАЛ).

Опубликовано в Полном собрании сочинений, т. 12, М.1937.

О Союзе деятелей искусств, о его составе и политических позициях Маяковский писал в статье «Только не воспоминания. .» (см. стр. 149).

Маяковский входил во Временный комитет уполномоченных Союза деятелей искусств от «Федерации футуристов» и принимал участие в заседаниях комитета с апреля по декабрь 1917 года.

В середине ноября 1917 года нарком по просвещению А. В. Луначарский обратился к Союзу деятелей искусств. В обращении говорилось:

«После первой революции трудового народа 25-го октября в руки восставших и победивших масс перешел целый ряд художественных учреждений. Отныне они являются достоянием всего народа и вашим, художники России.

Свергнут не только самодержавный бюрократический режим, тяготевший над искусством, но и всякая классовая и кастовая узость. Предстоит создать новые свободные, чисто народные формы художественной жизни.

В этой важнейшей отрасли культурного строительства трудовой народ нуждается в вашей помощи и вы окажете ее ему...

От лица народа, ставшего хозяином земли русской, предлагаю вам, художники, выразить организованное мнение всего художественного мира о возможно более рациональном использовании для всенародной культуры хранилищ и рассадников искусства нашей Республики» (ЦГИАЛ).

Об обстоятельствах, предшествовавших обсуждению этого вопроса в Союзе деятелей искусств и выступлению Маяковского, О. М. Брик вспоминает:

«Союз деятелей искусств, объединявший в то время людей искусства самых разнообразных течений и направлений, поставил призыв наркома на повестку ближайшего заседания.

Предварительно вопрос подвергся острой дискуссии в многочисленных группах и группках, входивших в состав Союза. В частности, горячие прения разгорелись на совещании «левого блока».

«Левый блок» выступал против вмешательства государства в художественную жизнь и стоял за «отделение искусства от государства...»

Одним из членов «левого блока» была предложена резкая резолюция, в которой говорилось: «Обращение народного комиссара Луначарского неясно в смысле отношения государственной власти к автономии искусства и принуждает левое современное течение на соглашательскую бездеятельность с дохлым академизмом и бюрократическими деятелями искусства. Своим обращением к СДИ (Союз деятелей искусств) комиссар Луначарский явно губит начала устроения будущей художественной жизни на современных единственно правильных началах, проповедуемых левыми течениями, и отдает власть устарелым, безответственным опекунам искусства. Ввиду этого мы, блок левых течений искусства, обращаемся сами к народу с манифестом блока левых о задачах и взглядах на устроение художественной будущей жизни».

Этот проект резолюции сочувствия не встретил. И после длительных прений была принята короткая резолюция, более скромная, но не менее твердая в отстаивании своих «учредительских» прав:

«Заслушав обращение т. Луначарского, Союз ДИ (деятелей искусств) доводит до его сведения, что им уже предпринят ряд мер к созыву учредительного собора всех деятелей искусства, который выразит перед лицом всего народа организованное мнение художественного мира на устроение художественной жизни страны».

17(30) ноября обращение наркома Луначарского обсуждалось на пленарном заседании Союза деятелей искусств. Все выступавшие, одни резче, другие мягче,— но все же категорически, протестовали против «захвата большевиками власти над искусством» и призывали к борьбе за автономию художественной жизни.

И только один Владимир Маяковский сказал, что «нужно приветствовать новую власть и войти с ней в контакт».

В те дни Маяковский уже ясно понимал, что только власть победившего пролетариата может обеспечить жизнь и расцвет подлинного искусства, что никакие «учредительные соборы» не выведут искусство из того эстетического болота, к которому его привела бур-

жуазия». (О. М. Брик, «Маяковский — редактор и организатор», «Литературный критик», М. 1936, № 4, стр. 114—116.)

В протоколах заседания имеется первоначальная черновая запись выступления Маяковского, сделанная карандашом: «Маяковский. Согласен с Сологубом, но какими путями прийти к этому, как можно захватить это достояние — приходится обратиться к власти, приветствовать новую власть».

Выступления на заседаниях коллегии отдела изобразительных искусств Наркомпроса (стр. 216). Стенограммы заседаний (хранятся в семье проф. Н. Н. Пунина; копии частично в ЦГАЛИ).

Впервые опубликованы полностью в «Литературном наследстве», т. 65, М. 1958. Отрывки были напечатаны ранее в журнале «30 дней», М. 1935, № 4 и в Полном собрании сочинений Маяковского в двенадцати томах, М. 1947, т. 11.

Отдел изобразительных искусств Наркомпроса был учрежден в Петрограде 29 января 1918 года. Маяковский, который в течение нескольких месяцев был членом коллегии Отдела ИЗО, участвовал в заседаниях 28 ноября, 5 и 12 декабря 1918 года и 9 января, 6 и 27 февраля 1919 года. В заметке «В коллегии по делам искусства и художественной промышленности», напечатанной в газете «Искусство коммуны», П. 1919, № 10, 9 февраля, отмечается участие Маяковского в заседании 30 января 1919 года; однако стенограммы этого заседания не обнаружены, как и стенограммы заседания 24 апреля 1919 года, в котором он участвовал. На заседании 22 мая 1919 года, в связи с обсуждением вопроса о составе коллегии, искусствовед Н. Н. Пунин (1888—1953), в то время один из руководителей Отдела изобразительных искусств, сообщил, что Маяковский отчислен вследствие переезда в Москву.

Стр. 216. *...вместо того, чтобы издавать еженедельную газету...*— Речь идет о газете Отдела изобразительных искусств, которая и стала выходить с 7 декабря 1918 года под названием «Искусство коммуны», при ближайшем участии Маяковского (он поместил в этой газете семь своих стихотворений). Вышло 19 номеров (последний — 13 апреля 1919 года).

...для всех отделов — т. е., очевидно, отделов Наркомпроса, ведающих вопросами искусства.

Резолюция следующая (читает).— Текст резолюции в стенографическом отчете не приведен.

По поводу оценки деятельности газеты «Жизнь искусства» также разногласий нет... — О газ. «Жизнь искусства» см. «Открытое письмо народному комиссару по просвещению тов. Луначарскому», (стр. 14) и примечания к нему (стр. 542).

Стр. 217. *«Северная коммуна»* — ежедневная газета, выходившая в Петрограде в 1918—1919 гг.

Стр. 218. *Ятманов* Г. С. — заведующий Отделом музеев и охраны памятников искусства и старины. (Это был самостоятельный отдел Наркомпроса.)

Стр. 219. *Альтман* Н. И. (р. 1889) — художник, руководитель подсекции живописи секции художественных работ коллегии Отдела ИЗО Наркомпроса.

Руднев Л. В. (1885—1956) — архитектор, член коллегии Отдела ИЗО Наркомпроса.

Штеренберг Д. П. (1881—1948) — художник, председатель коллегии Отдела ИЗО Наркомпроса.

Стр. 220. *Николай Николаевич* — Пунин Н. Н.

Двинуть дело было очень трудно. — О хлопотах Маяковского по подготовке первого, а в дальнейшем и второго номера «Искусства коммуны» отчасти свидетельствует автограф Маяковского, хранящийся в отделе рукописей ИМЛИ,— «Счет расходов по организации издания газеты „Искусство коммуны“» (см. «Литературное наследство», т. 65, М. 1958, стр. 601).

Штальберг Э. Я. (1883—1958)— архитектор, член коллегии Отдела ИЗО Наркомпроса.

Стр. 221. *Школьник* И. С. (1883—1926) — художник, руководитель театрально-декорационной секции Отдела ИЗО Наркомпроса.

Стр. 222. *Затем литературно-издательская секция нашла возможным принять к изданию в первую очередь и мои две книги.*— Первая книга Маяковского, о которой идет речь, должна была называться «Для детков» (или «Для деток»), вторая — «Издевательства».

Обе эти книги не были выпущены. Тем не менее в «Отчете о деятельности Отдела изобразительных искусств», составленном спустя два месяца с лишним (отчет датирован 11 февраля 1919 года), в разделе о работе литературно-издательской секции указано:

«Печатаются: <...> «Для деток» В. Маяковского с иллюстрациями Козлинского. «Издевательства». Сборник стихотворений В. Маяковского...» (ГАОР ЛО).

Стр. 222 и 223. *...дает подробное описание книги; ...читает смету. ...*— Описание и смета в стенографическом отчете отсутствуют. Это же относится и к «объяснениям» и «смете» на следующей странице.

Стр. 223. *Козлинский* В. И. (р. 1891) — художник, был автором части рисунков для альбома «Герои и жертвы революции» с подписями Маяковского (изд. Отдела изобразительных искусств Наркомпроса» П. 1918).

Государственные мастерские...— Государственные свободные художественные мастерские — так в первые годы революции называлась Академия художеств.

Стр. 226. *Это поступает от т. Жевержеева...*— Л. И. Жевержеев (1881—1942), председатель общества художников «Союз молодежи», где хранились рукописи Маркова, предложил Отделу ИЗО приобрести у общества право на издание этой книги. Книга В. Маркова была издана Отделом изобразительных искусств под названием «Искусство негров», П. 1919.

Мы ставили в Москве три картины, три сценария...— В Москве в 1918 году частная кинофирма «Нептун» поставила три фильма по сценариям Маяковского: «Не для денег родившийся» (по мотивам романа Джека Лондона «Мартин Иден»), «Барышня и хулиган» (по мотивам повести Эдмондо д'Амичис «Учительница рабочих») и «Закованная фильмой» (на оригинальный сюжет Маяковского). Маяковский играл главные роли во всех трех фильмах. Сценарий, который «прошел через критику Кинокомитета», возможно, «Не для денег родившийся», получивший аннотацию в «Кинобюллетене Кинокомитета Народного Комиссариата Просвещения», М. 1918, № 1—2, стр. 23.

Стр.228. *Плакат Сварога для картины Луначарского («Уплотнение»)...*— Сварог В. С. (1883—1946) — художник. Кинофильм «Уплотнение» по сценарию А. В. Луначарского демонстрировался в дни первой годовщины Октябрьской революции.

Тем более что художественная работа без архитектурной невозможна.— В. А. Щуко (1878—1939) был не только театральным декоратором, но и главным образом архитектором.

Стр. 231. *Самокиш* Н. С. (1860—1944) — художник.

Россинэ (Баранов-Россинэ В. Д.) — художник, член коллегии Отдела ИЗО Наркомпроса.

Мы теперь с Маяковским объезжаем районы...— Маяковский выступал 2 и 7 декабря в Выборгской партийной школе, 14 декабря — в рабочем клубе на Охте и 17 декабря (это был не понедель-

ник, а вторник) — в Матросском театре, где впервые прочитал «Левый марш».

Стр.233. *Я бы думал назвать «Изобразители».*—Журнал был назван «Изобразительное искусство». Его первый и единственный номер вышел в Петрограде в 1919 году.

Стр. 234. *...один из рисунков...*— Очевидно, речь идет о рисунке к «Сказке о красной шапочке» Маяковского.

Автором этой гнусной сплетни был я...— В записях других выступлений о «сплетне» ничего не говорится.

Стр. 235. ...*они пришлют того же Блоха...*— По-видимому, Маяковский говорит о скульпторе М. Ф. Блохе, не раз выступавшем в качестве представителя профсоюза художников.

Доклад о художественной пропаганде на первом всероссийском съезде работников РОСТА (стр. 239). Стенограмма съезда (ЦГАОР). Стенограмма доклада Маяковским не правлена.

Впервые напечатано в «Литературном наследстве», т. 65, М. 1958.

Первый всероссийский съезд работников РОСТА происходил в Москве 15—21 мая 1920 года. В ЦГАОР имеются неполные стенограммы съезда (в заголовке стенограмм ошибочно указано· 2-й съезд — и дана неверная дата открытия — 16 мая; точные данные — в заметке «Известий ВЦИК», М. 1920, № 105, 16 мая: «Съезд работников РОСТА.— Вчера в Доме печати открылся I Всеросс. съезд работников Росс. Телегр. Агентства...»).

В день открытия съезда ответственный руководитель РОСТА П. М. Керженцев в докладе о задачах и работе РОСТА говорил, в частности, о той стороне деятельности РОСТА, в которой принимал самое непосредственное участие Маяковский: «Своеобразное место заняла художественная пропаганда, которую пришлось поставить на несколько новые рельсы. Сначала эта агитация сводилась к тому, что распространялись клише для местных и частью для провинциальных газет. Затем были созданы специальные «окна сатиры». Эта агитация имела чрезвычайный успех, так что по техническим причинам мы не могли даже удовлетворить спроса. Приходилось снимать копии иногда прямо от руки. Позже наши губернские отделы начали создавать собственные художественные отделы и «Окна сатиры»...»

На заседании 19 мая председательствовавший Керженцев сказал: «Сейчас у нас осталось до перерыва полчаса и имеется очень короткий доклад о художественной пропаганде. Слово имеет представитель художественного отдела РОСТА тов. Маяковский».

В своем докладе Маяковский выдвинул общие, принципиальные предпосылки работы над плакатами и «Окнами сатиры» РОСТА.

Этот доклад является единственным сохранившимся специальным высказыванием Маяковского о его работе в РОСТА, относящимся к периоду, в который она велась.

Упоминаний о докладе Маяковского в газетных отчетах не было.

По свидетельству писателя А. Н. Зуева, одного из делегатов съезда работников РОСТА, заседания съезда, открывшиеся в Доме печати, затем происходили в клубе РОСТА; там Маяковский и выступил с докладом. В Доме печати он читал поэму «150 000 000» перед делегатами съезда работников РОСТА или, может быть, перед делегатами Всероссийской конференции журналистов, открывшейся 21 мая — сразу же по окончании этого съезда.

Стр. 240. *...обыкновенно набранная газетная статья, вывешиваемая в нашей газете...* — По-видимому, речь идет о стенных газетах, которые издавались РОСТА в годы гражданской войны во многих городах. Эти газеты печатались крупными шрифтами и расклеивались на улицах, а потому и обслуживали огромный круг читателей. Первая «Стенная газета РОСТА» появилась в Москве 28 октября 1918 года и выходила до апреля 1921 года. В 1919—1920 годах в ней печатались некоторые стихотворные тексты Маяковского.

Товарищ Ленин в одном своем письме по поводу стиля нашей газетной работы... — Маяковский говорит о статье Ленина «О характере наших газет», опубликованной в «Правде», М. 1918, № 202, 20 сентября (Сочинения, т. 28, стр. 78—80). Ссылкой на эту статью Ленина Маяковский впоследствии начал и свою статью «С неба на землю» (см. стр. 38).

...плакат Пастернака... «Жертвуйте на заем свободы». — Имеется в виду художник Л. О. Пастернак (1862—1945). «Заем свободы» был выпущен в 1917 году Временным правительством.

Выступления на заседаниях коллегии Политпросветсектора Наркомпроса (стр. 242). Протоколы (ЦГАОР).

Опубликовано в кн.: В. Катанян. «Маяковский. Литературная хроника», М. 1945.

Маяковский участвовал в заседаниях коллегии как представитель РОСТА. На заседании 2 сентября 1920 г. обсуждались вопросы об агитационной работе на Западном фронте, о праздновании дня Октябрьской революции, доклад представителя РОСТА (Маяковского) об агитационной работе.

На заседании 9 сентября обсуждались вопросы о текущей агитационной работе на Западном фронте и о праздничных спектаклях в театрах в дни Октябрьской годовщины. По первому вопросу постановили: известить Государственное издательство о том, чтобы оно приняло представленные плакаты и изготовило их в количестве 5000 экземпляров, причем три плаката предлагаются как «Окна сатиры», а один под названием «Последний час».

На заседании 20 сентября обсуждался доклад заведующего ТЕО (Театральный отдел Наркомпроса) В. Э. Мейерхольда об агитационно-революционных задачах театра. Постановили: создать комиссию из представителей Политпросветсектора и ТЕО для пересмотра и создания нового революционного репертуара и для празднования дня Октябрьской революции. Маяковский вошел в число членов комиссии. На одном из заседаний этой комиссии обсуждался вопрос о постановке к дням Октябрьских праздников «Мистерии-буфф». (См. об этом в выступлении Маяковского на диспуте «Надо ли ставить «Мистерию-буфф»?», стр. 257.)

На заседании 24 сентября обсуждался план подготовки празднования Октябрьской годовщины.

Выступления на диспуте о постановке «Зорь» в Театре РСФСР Первом (стр. 244). Стенограмма диспута (ЦГАЛИ). Стенографическая запись выступлений Маяковским не правлена.

Впервые опубликовано в журн. «Советский театр», М. 1936, № 8 (см. А. Февральский, «Маяковский на театральных диспутах»).

Премьера пьесы Эмиля Верхарна «Зори» (в переработке и постановке В. Э. Мейерхольда и В. М. Бебутова), которой открылся в Москве Театр РСФСР Первый, впоследствии Гос. театр имени Вс. Мейерхольда, состоялась 7 ноября 1920 года.

Через две недели, 22 ноября, в помещении театра состоялась публичная беседа (диспут) о «Зорях». Выступали А. В. Луначарский, В. Э. Мейерхольд, литературовед П. С. Коган, О. М. Брик, артисты Д. Н. Бассалыго и А. А. Мгебров, театральный критик С. А. Марголин и другие. Маяковский выступал дважды; второе его

выступление было посвящено полемике с А. В. Луначарским, который говорил после него и потом сразу уехал.

Краткий отчет о диспуте был напечатан в газ. «Коммунистический труд», М. 1920, № 207, 26 ноября, подробный — в журнале «Вестник театра», М. 1920, № 75, 30 ноября.

Стр. 244. ...*«реалистические» шедевры, которые декорируют весь остальной театр б. Зона.* — В помещении, которое занимал Театр РСФСР Первый, до революции давались спектакли легкого жанра под фирмой «Омон», а затем «Зон»; зал был отделан безвкусными лепными украшениями.

...*этот занавес не просто красным написан...*— Художник В. В. Дмитриев (1900—1948) создал для постановки «Зорь» специальный занавес, написанный, так же, как и его декорации, в приемах беспредметной живописи. На занавесе был большой красный круг.

Стр. 245. *«Благовещение»* — мистерия французского поэта и драматурга Поля Клоделя; была поставлена в Камерном театре режиссером и руководителем театра А. Я. Таировым (1885—1950). Премьера состоялась 16 ноября 1920 года.

...*бросали актеров в публику и они поддавали жару.* — В постановке «Зорь» театр стремился преодолеть разобщенность сцены и зрительного зала, объединить актеров со зрителями путем различных приемов, в том числе — упразднением рампы и размещением в зале так называемых «клакёров», которые должны были «вовлекать» публику в театральное действие.

Стр. 246. *Крупская в «Правде»...* — Маяковский ссылается на критическую статью Н. К. Крупской «Постановка «Зорь» Верхарна» («Правда», М. 1920, № 252, 10 ноября). Возражая против переработки пьесы, Н. К. Крупская писала: «Кто-то придумал не в добрый час приспособить «Зори» к русской действительности... Надо восстановить текст Верхарна».

...*взятие Перекопа...*— Перекоп был взят Красной Армией 7—9 ноября 1920 года. 18 ноября в спектакль «Зори» было включено чтение сообщения о взятии Перекопа; это чтение встречалось зрителями с большим энтузиазмом.

Стр.247. *Луначарский* — см. примечания к «Открытому письму народному комиссару по просвещению тов. Луначарскому» и к «Открытому письму А. В. Луначарскому» (стр. 542 и 544).

Стр. 248. ...*после агитации агитационно-пропагандистского театра...*— Театральный отдел Наркомпроса в сентябре 1920 года организовал «ударные агитационные театральные летучки» (труппы) с репертуаром на продовольственные темы (продагитлетучки) для

агитации среди крестьян в хлебородных местах за сдачу хлеба государству. Маяковский написал для «продтеатра» лубок «Всем Титам и Власам РСФСР» (том 2 наст. изд., стр. 46).

Эреньен — герой пьесы «Зори».

Выступление на диспуте о драматургии А. В. Луначарского (стр. 249). Стенограмма диспута (ИМЛИ). Стенографическая запись выступления Маяковским не правлена (качество ее неудовлетворительно).

Впервые напечатано в «Литературном наследстве», т. 65, М. 1958.

Диспут происходил 26 ноября 1920 года в Москве, в Доме печати. Поводом к его организации послужила библиографическая заметка П. М. Керженцева «Драматургия тов. Луначарского» в газ. «Правда», М. 1920, № 261, 20 ноября. Автор заметки, критикуя пьесы «Оливер Кромвель», «Маги» и «Иван в раю», обвинял А. В. Луначарского в том, что многое в его пьесах не отвечает коммунистической идеологии.

Открылся диспут докладом А. В. Луначарского «Комментарии к моим драмам», с ответом выступил П. М. Керженцев, после чего состоялись прения, в которых участвовали В. М. Волькенштейн, В. Б. Шкловский, В. П. Полонский, С. М. Волконский, В. В. Маяковский, А. А. Мгебров, А. Я. Таиров, В. Я. Брюсов и др. Закончился диспут заключительным словом А. В. Луначарского.

Отчеты о диспуте были напечатаны в газ. «Коммунистический труд», М. 1920, № 209, 28 ноября и в журн. «Вестник театра», М. 1920, № 76—77, 14 декабря.

Стр. 250. *Платон Михайлович*—П. М. Керженцев — см. примечание к статье «Революционный плакат» (стр. 550).

«Благовещение» — см. примечание к выступлению на диспуте о постановке «Зорь» (стр. 602).

Попагит — поповская агитация.

Волькенштейн говорит: что делать, если у меня стихия в душе поднимается?— В. М. Волькенштейн (р. 1883), драматург и теоретик драматургии, сказал на диспуте: «...человеку легко проводить определенную сознательную программу, когда он пишет публицистическую статью, но когда дело касается подсознания, то человек не властен над собой... в момент подъема человек до известной степени собой не владеет» (стенограмма выступления).

Не рассмотрите мое сегодняшнее выступление как выступление ведомственное... —П. М. Керженцев в 1919—1921 гг. был ответственным руководителем РОСТА, где работал Маяковский.

Кто не верит, может обратиться к стенограмме, где мы, ложные футуристы, оказались в неблаговидном разряде смердящих трупов.— См. примечание к «Открытому письму А. В. Луначарскому» (стр. 545).

...будучи правительственной властью, они запрещали все, что было от футуризма...— Отвечая на эту реплику Маяковского, А. В. Луначарский в своем заключительном слове сказал: «Я, как народный комиссар, футуристам ничего не запрещал» (журн. «Вестник театра», М. 1920, № 76—77, стр. 19).

Анатолий Васильевич говорит: постойте, куда вы бежите, а сон, а образ? — Маяковский полемизирует со следующим заявлением Луначарского: «Когда мы входим в область поэзии; тут надо запомнить, что поэт — это творец, которому снится некий „сон“...» (там же, стр. 16).

Выступление на диспуте «Художник в современном театре» (стр. 252). Стенограмма диспута (ЦГАЛИ). Стенографическая запись выступления Маяковским не правлена (качество ее неудовлетворительно).

Впервые напечатано в Полном собрании сочинений, т. 12, М. 1937.

На состоявшемся 22 ноября 1920 года диспуте о постановке «Зорь» в Театре РСФСР Первом (см. стр. 244) было решено устраивать каждый понедельник в помещении Театра РСФСР Первого театральные диспуты под названием «понедельники „Зорь“». Один из таких «понедельников» — 3 января 1921 года — был посвящен вопросу о роли художника в современном театре. Доклад прочитал поэт и искусствовед И. А. Аксенов, содоклад — художник Г. Б. Якулов; в прениях выступили В. В. Маяковский, В. Э. Мейерхольд, поэт В. В. Каменский, художник Е. В. Равдель, режиссер В. В. Тихонович и другие.

Отчет о диспуте был напечатан в журнале «Вестник театра», М. 1921, № 80—81, 27 января.

Стр. 252. ... *сначала отвечу... предыдущему оратору.* — К кому обращается Маяковский и на какие именно высказывания отвечает, установить не удалось, так как выступления трех предыдущих ораторов не были застенографированы.

...слова Бальмонта... (Цитирует четверостишие.)— Четверостишие Бальмонта в стенограмме не приведено.

«Веселая вдова» — оперетта Ф. Легара.

Стр. 253. *...красные пятна и веревки...*— Речь идет о декорациях спектакля «Зори».

Стр. 254. *... в Камергерском переулке...*— В Камергерском переулке (теперь проезд Художественного театра) помещается Московский Художественный театр.

Стр. 255. *...уже не надо будет «Лесочков» Островского...*— Возможно, это и следующие упоминания о «Лесе» связаны с тем, что эта комедия А. Н. Островского готовилась к постановке в Малом театре (премьера состоялась 19 апреля 1921 г.).

Стр. 256. *... лозунги, по которым все сто пятьдесят миллионов населения России должны двинуться на электрификацию.*— VIII Всероссийский съезд Советов, состоявшийся 22—29 декабря 1920 года (т. е. за несколько дней до данного диспута), утвердил «План электрификации РСФСР» и принял резолюцию, написанную В. И. Лениным. Докладывая съезду о деятельности Совета Народных Комиссаров, Ленин произнес свои исторические слова о том, что этот план — «вторая программа партии» и что «коммунизм — это есть Советская власть плюс электрификация всей страны» (В. И. Ленин, Сочинения, т. 31, стр. 482 и 484).

Вступительное слово на диспуте «Надо ли ставить «Мистерию-буфф»?» (стр. 257). Стенограмма диспута (хранится у А. В. Февральского). Стенографическая запись выступления Маяковским не правлена.

Вступительное слово Маяковского впервые напечатано (с сокращениями и искажениями) в журнале «Вестник театра», М. 1921, № 83—84, 22. февраля, почти полностью — в двухтомнике: В. В. Маяковский, «Театр и кино», изд. «Искусство», М. 1954, т. 2.

Диспут состоялся 30 января 1921 года, в Москве, в помещении Театра РСФСР Первого, который в тот период приступил к постановке «Мистерии-буфф» (второго варианта). Постановка вопроса «Надо ли ставить «Мистерию-буфф»?» объяснялась тем, что группа литераторов, не согласных с творческими принципами Маяковекого, развивала усиленную деятельность, направленную против его пьесы. В извещении газеты «Известия ВЦИК» (М. 1921, № 19, 29 января) указывалось: «На дискуссию приглашены представители ЦК, МК РКП, Рабкрина, ТЕО, МОНО, Всерабиса и московских

театров» (Рабкрин — Народный комиссариат Рабоче-крестьянской инспекции; ТЕО — Театральный отдел Главполитпросвета, МОНО — Отдел народного образования Московского совета рабочих и красноармейских депутатов; Всерабис — Всероссийский профсоюз работников искусств).

Диспут открылся вступительным словом Маяковского. Затем поэт прочитал второй вариант «Мистерии-буфф». Как сообщалось в Бюллетене Московского отдела РОСТА от 31 января 1921 года, «пьеса произвела на собравшихся исключительное впечатление».

Первое слово в прениях получила Б. С. Карпинская — представительница группы литераторов, подавшей в ЦК РКП(б) записку с протестом против постановки «Мистерии-буфф». Она заявила, что пьеса в том виде, в каком ее прочитал Маяковский, вполне приемлема. К мнению Карпинской присоединилась представительница Рабкрина С. Е. Рафалькес. В прениях участвовали художники Д. П. Штеренберг, Е. А. Равдель, С. Я. Сенькин, литературовед проф. Н. Н. Фатов, старый большевик — театральный деятель Д. Н. Бассалыго, председательствовавший на диспуте, и другие. Почти все выступавшие высоко оценили «Мистерию-буфф». В ходе диспута Маяковский подал ряд реплик.

Присутствовавшие, среди которых было восемьдесят пять коммунистов, единогласно приняли следующую резолюцию: «Мы, собравшиеся 30 января в Театре РСФСР Первом, прослушав талантливую и истинно пролетарскую пьесу Вл. Маяковского «Мистерия-буфф» и обсудив ее достоинства, как агитационного и революционного произведения, требуем настоятельно постановки ее во всех театрах республики и напечатания в возможно большем количестве экземпляров» (журн. «Вестник театра», М. 1921, № 82, 8 февраля).

Краткий отчет о диспуте был напечатан в газ. «Известия ВЦИК», М. 1921, № 21, 1 февраля. Подробный отчет — в журн. «Вестник театра», М. 1921, № 83—84, 22 февраля.

Стр. 257. ... *А. В. Луначарский в своей книжке «Речь об искусстве»...* — См. примечание к «Открытому письму А. В. Луначарскому» (стр. 545).

... *некто Левинсон...* — См. примечание к «Открытому письму народному комиссару по просвещению А. В. Луначарскому» (стр. 542).

Стр. 258. ... *Лебедев писал в номере «Искусства коммуны»...* — См. примечание к статье «Летучий театр» (стр. 683).

Андреева — см. примечание к статье «Только не воспоминания...» (стр. 580).

... *читалась ко дню Октябрьской годовщины. В МОНО Каменева...*—Маяковский читал «Мистерию-буфф» (еще до постановки в Петрограде) 12 октября 1918 года в Москве, в Театральном отделе (ТЕО) Наркомпроса, которым в то время заведовала О. Д. Каменева.

Комиссаржевский Ф. Ф.— см. примечание к статье «Только не воспоминания...» (стр. 581).

...*ко дню первомайской годовщины...* — Речь идет о 1919 годе.

Фриче В. М. (1870—1929) — искусствовед и литературовед.

Через год почти на заседании Политпросвета...— Дело было через полтора года: 20 сентября 1920 года — на заседании коллегии Политпросвета Наркомпроса под председательством А. В. Луначарского и при участии заведовавшей этим сектором Н. К. Ульяновой-Крупской (Маяковский участвовал в заседании как представитель РОСТА) был заслушан доклад В. Э. Мейерхольда, только что назначенного заведующим ТЕО Наркомпроса.

Стр. 259. *Чижевский* Д. Ф. (1885—1951) — драматург.

Рогожско-Симоновский...— Судя по предварительным извещениям в «Правде» и «Известиях» от 22 января 1921 года, № 14, Маяковский читал «Мистерию-буфф» в Рогожско-Симоновском районе, в театре «Вулкан» 24 января 1921 года. Присутствовавший на этом чтении Б. Ф. Малкин (в то время заведовавший Центропечатью) впоследствии вспоминал: «У меня до сих пор остался в памяти тот необычайно теплый и дружеский прием, который оказала рабочая аудитория своему поэту и который являлся живым опровержением лживых толков о «непонятности» Маяковского». («Из встреч с В. В. Маяковским», газ. «Вечерняя Москва», 1936, № 86, 14 апреля.)

Воробейчиков — фамилия придумана Маяковским по аналогии с фамилией: Чижевский.

Реплики Маяковского на диспуте

(По окончании <чтения пьесы> бурные аплодисменты.)

Маяковский. Товарищи, я бы с удовольствием кланялся, но я за эти три года так уже накланялся, что мне это уже надоело.

. . . .

Карпинская. Пьеса нам представлена в совершенно другом виде: это ведь переделка того, что было.

Маяковский. Ложь! [1]

Карпинская. ... И если здесь и были упреки, что незачем было писать в ЦК записки, то я думаю, что эти записки писать все-таки надо. Может быть, благодаря запискам Маяковский и постарался переделать свою пьесу.

Маяковский. Наглая ложь!

. . . .

(После выступления представительницы партии меньшевиков Перемешко.)

Маяковский. Товарищ, я предлагаю вам объединиться с тов. Чижевским. (Голос с места: «Где он?») Он где-то там бродит необъединенный.

С места <фамилия оратора в стенограмме отсутствует>. ... Я предлагаю, во-первых, принять резолюцию в категорической форме, например, «Слушали, считаем необходимым поставить», во-вторых, тов. Маяковскому поставить чтение своей пьесы в партийных районах перед массовой партийной аудиторией.

Маяковский. Я без вашего заявления это уже сделал. Но с каких пор возникает такая тщательность, такое горячее стремление при подаче голосов «за»? Товарищи Чижевский и Карпинская могли бы, кажется, спросить об этом партийные районы. Нет, товарищи, вы сегодня подписались под моей пьесой и теперь давали объяснения на сделанное здесь заявление. Я говорю, что в рабочих кварталах эта пьеса уже читалась. Но с каких пор для вас это стало вопросом партийной организации?

С места (вносится поправка). Резолюция должна носить не слишком восторженный характер. Слово «гениальная» заменить словом «талантливая».

. . . .

Председатель. ...голосуется всем залом резолюция, где выкидывается слово «гениальная» и заменяется словом «талантливая».

---

[1] Вторая редакция «Мистерии-буфф» в основном (т. е. без дополнений, внесенных в ходе репетиций) была закончена Маяковским в декабре 1920 года (22 декабря было назначено, а 29 декабря состоялось ее чтение для коллектива Театра РСФСР Первого). В январе 1921 года Маяковский устроил несколько публичных чтений второй редакции за пределами театра; на одном из таких чтений — в Доме печати (19 января) — и слышали пьесу авторы записки, поданной в ЦК РКП(б), как это видно из заключительного слова Маяковского. Таким образом, на диспуте Маяковский читал пьесу в том же виде, в каком она была прочитана в Доме печати.

Маяковский. Не надо «талантливая»,— выкиньте долой. Пишите просто «пьеса».

Выступления на диспуте «Футуризм сегодня» (стр. 260). Стенограмма диспута (хранится у В. А. Катаняна). Стенографическая запись выступлений Маяковским не выправлена.

Впервые опубликованы в Полном собрании сочинений, т. 12, Гослитиздат, М. 1937.

Диспут состоялся в Центральном клубе Московского пролеткульта 3 апреля 1923 года. После доклада О. М. Брика Маяковский, Н. Н. Асеев и А. Е. Крученых выступили с чтением своих произведений; затем состоялись прения, в которых приняли участие В. Ф. Плетнев, А. Я. Дорогойченко, С. А. Родов, Г. Лелевич и др.

Маяковский выступал в прениях с ответами и возражениями оппонентам три раза. Первое выступление было вызвано заявлением некоторых выступавших о том, что футуристы непонятны. Во втором выступлении Маяковский отвечал руководителю Пролеткульта В. Ф. Плетневу, который спрашивал: «Если между русским и итальянским футуризмом общности нет ни в чем, то почему товарищи, работающие в левом искусстве и ориентирующиеся на пролетарский идеологический фронт〈...〉 называют себя все-таки футуристами?» В третьем выступлении Маяковский возражал С. А. Родову, утверждавшему, что «само название „футуризм" — это лишь красивая вывеска 〈...〉 Футуризм не имеет за собой содержания и не может поэтому организовывать сознание».

Отчет о диспуте напечатан в журнале «Горн», М. 1923, № 8. (Дата диспута здесь указана ошибочно: 3 марта.)

Стр. 261. ... *в моей поэме...*— Маяковский говорит о поэме «Про это», отрывки из которой он читал на этом диспуте.

Стр. 262. *Родов* С. А. (р. 1893)— поэт и критик, в 1923—1925 гг.— один из руководителей журнала «На посту». (Первый номер вышел в июне 1923 года.)

Выступление на диспуте о задачах литературы и драматургии (стр. 263). Стенограмма диспута (ИМЛ). Стенографическая запись выступления выправлена Маяковским.

Впервые опубликовано в сб. «Вопросы литературы и драматургии», «Academia», Л. 1924.

Печатается по выправленной автором стенограмме.

Диспут происходил в Государственном Академическом Малом театре в Москве 26 мая 1924 года под председательством А. В. Луначарского, который произнес вступительное и заключительное слово. Кроме Маяковского, выступали: П. Н. Сакулин, А. Г. Глебов, Г. Лелевич, В. Ю. Ключников, Т. А. Майская, А. Я. Таиров, Б. А. Пильняк, В. Ф. Плетнев, Д. Ф. Чижевский, И. П. Трайнин, А. И. Безыменский.

Стенографическую запись своего выступления Маяковский подверг правке, имеющей не только стилистический, но и смысловой характер. Так, например, им были внесены изменения в то место речи, где он говорит о Пушкине. По свидетельству В. Д. Зельдовича, эти изменения сам Маяковский мотивировал так: «Я такое на диспуте наговорил, что Брик меня повесит». Важнейшие отличия стенографической записи выступления Маяковского от записи, выправленной им, см. в разделе «Варианты и разночтения».

Стр. 263. *Зельдович* В. Д. (р. 1901)— заведующий секретариатом А. В. Луначарского, народного комиссара просвещения РСФСР.

Лелевич Г. (псевдоним Л. Г. Кальмансона, 1901—1937) — критик, в 1923—1925 гг.— один из руководителей журнала «На посту».

Стр. 264. ... *об учебных заведениях вроде Литературно-художественного института*...— Маяковский говорит о Высшем литературно-художественном институте имени Валерия Брюсова, существовавшем в Москве в 1921—1925 гг. Основателем и ректором его был В. Я. Брюсов.

...*рабкоровское издание «Лепестки»*...— См. примечание к статье «Как делать стихи?» (стр. 568).

... *прихожу к значительно более пессимистическим выводам, чем пришел Анатолий Васильевич*.— А. В. Луначарский во вступительном слове сказал: «Таким образом, у нас есть сейчас литература многоцветная, талантливая, каждый месяц в конце концов дающая нам, если не шедевры,— этого, может быть, каждый месяц и не случается,— то во всяком случае крупные произведения, а от времени до времени настолько крупные, что их приходится отмечать, как события в общелитературном масштабе». («Вопросы литературы и драматургии», стр. 12.)

Стр. 265. *Для меня глубоко отвратительна постановка «Леса» Мейерхольда*...— В Театре имени Вс. Мейерхольда (Москва) в 1924

году народным артистом республики В. Э. Мейерхольдом (1874—1940) была поставлена пьеса А. Н. Островского «Лес», «перемонтированная режиссурой в тридцать три эпизода (три части)» (Театральная программа 1924 года).

Камерный театр — драматический театр, основанный в Москве в 1914 году режиссером А. Я. Таировым. В 1950 году прекратил свое существование.

Вот Анатолий Васильевич упрекает в неуважении к предкам... — На данном диспуте о «неуважении к предкам» А. В. Луначарский не говорил. Маяковский, возможно, имеет в виду высказывания Луначарского о футуристах в статье «Об А. Н. Островском и по поводу его» (газ. «Известия ВЦИК», М. 1923, № 78, 11 апреля) и в выступлении 3 июля 1923 года на диспуте «Леф и марксизм», на котором Маяковский не присутствовал, но о котором не мог не знать: отчет о диспуте был напечатан в журнале «Леф», М.—П. 1923, № 4, август — декабрь (вышел в январе 1924 года).

Брик — см. примечание к статье «За что борется Леф?» (стр. 553).

Я знаю: жребий мой измерен... — У А. С. Пушкина: «Я знаю: век уж мой измерен...» Изменение внесено Маяковским намеренно: это видно из правки, сделанной им в стенограмме.

Л. Ю. Брик в своих воспоминаниях пишет: «Ему не нравилось читать „век уж мой измерен“, звучащий как „векуш мой“, и он переделал строку по-своему» (Л. Брик, «Маяковский и чужие стихи», «Знамя», М. 1940, № 3, март, стр. 165).

Выступления на Первой Всесоюзной конференции пролетарских писателей (стр. 267). Стенограммы заседаний (ИМЛИ и Архив Академии наук СССР, Московское отделение).

Стенограмма первого выступления Маяковского имеется в двух видах: 1) запись, не выправленная Маяковским (находится в Отделе рукописей ИМЛИ), 2) запись, представляющая собою копию с выправленного экземпляра; кому принадлежала правка — установить не удалось (Архив Академии наук). Стенографическая запись второго выступления Маяковским не выправлена (ИМЛИ).

Первое выступление печатается по стенограмме Архива Академии наук с поправками и уточнениями, внесенными по стенограмме ИМЛИ.

Впервые опубликованы: Полное собрание сочинений, т. 12, Гослитиздат, М. 1937 (первое выступление); В. Перцов, «Маяковский. Жизнь и творчество после Великой Октябрьской социалистической революции», изд. АН СССР, М. 1956 (второе выступление).

Первая Всесоюзная конференция пролетарских писателей происходила в Москве, в Доме печати, с 6 по 12 января 1925 года. Ее задачей было создание спаянной и централизованной Всесоюзной Ассоциации пролетарских писателей (ВАПП), основанной на «твердокаменной идеологической выдержанности» (журн. «Октябрь», М. 1924, № 1, май — июнь).

Маяковский выступал на конференции дважды: на утреннем и вечернем заседании 9 января. На утреннем заседании Маяковский выступал в прениях по докладу И. Вардина. Выступление на вечернем заседании было вызвано тем, что Демьян Бедный, взявший слово последним на утреннем заседании 9 января (непосредственно после Маяковского), допустил резкий выпад против Маяковского, обвинив его в том, что в своей поэме «Владимир Ильич Ленин» он исказил образ Ильича. Обвинения Д. Бедного подхватил Л. С. Сосновский на вечернем заседании (выступал до Маяковского). (См. также реплику Маяковского во время речи Демьяна Бедного на стр. 615.)

Отчеты о конференции напечатаны в газете «Правда», М. 1925, 8 —13 января.

Стр. 267. *Вардин* (псевдоним И. В. Мгеладзе, 1890—1943)— журналист, один из руководителей ВАПП. Выступал с докладом «Идеологический фронт и пролетарская литература» на вечернем заседании 8 января.

... в отчете о майском совещании в ЦК относительно дел искусства я числюсь как попутчик.—9 мая 1924 года при Отделе печати ЦК РКП(б) состоялось совещание, посвященное вопросу о политике партии в художественной литературе. Совещание проходило под председательством заведующего Отделом печати Я. А. Яковлева. Стенографический отчет о совещании был издан брошюрой: «К вопросу о политике РКП(б) в художественной литературе», изд. «Красная новь», М. 1924.

«Попутчиком» назвал Маяковского в своем докладе А. К. Воронский, что не встретило возражений со стороны других выступавших.

Сосновский — см. примечание к статье «Как делать стихи?» (стр. 566). Участвовал в прениях по докладу И. Вардина на утреннем заседании 9 января.

Воронский — см. примечание к статье «Расширение словесной базы» (стр. 581—582). На конференции Воронский выступал 9 января утром с содокладом об идеологическом фронте и пролетарской литературе, в котором отрицал возможность существования пролетарской литературы.

Киршон В. М. (1902—1938) — литературный деятель, впоследствии драматург. Выступал от пролетарских писателей Ростова-на-Дону.

Стр. 268. ... *появилось какое-то письмо за границей. Разрешите зачитать заметку об этом письме во французской газете.*—Речь идет о заметке во французской газете, с которой Маяковский мог ознакомиться во время своего пребывания в Париже (ноябрь—декабрь 1924 года). В связи с этой заметкой конференцией была принята резолюция «протеста против лжи, появившейся в белой печати о том, будто бы в Советской России писатели находятся в невозможных условиях и что им будто бы не дают свободно выявлять свое творчество. Эта резолюция является ответом на появившееся в заграничной белогвардейской печати ложное сообщение о том, что около ста писателей в России подали в Совнарком подобное заявление» (газ. «Правда», М. 1925, № 9, 11 января). Как об этом и было сказано в резолюции, такого документа не существовало.

Стр. 269. ... *совершенно изумительный диалог т. Майского с Воронским.*— А. К. Воронский обвинил редактора ленинградского журнала «Звезда» И. М. Майского в том, что он тоже (как и Воронский, которого за это упрекают) печатает не пролетарских, а попутнических писателей. В ответ на это Майский сказал: «Я могу принять на себя одного полную ответственность за руководство „Звездой" только со второго и даже, пожалуй, с третьего номера, так как вначале журнал редактировался коллегией <...> Да, я печатаю попутчиков <...>, потому что пока по крайней мере у нас в Ленинграде на одних пролетарских писателях еще невозможно поставить художественного отдела толстого журнала».

... *т. Перцов может установить, сколько рабочих часов должен затратить рабочий на чтение «Войны и мира».*— Маяковский имеет в виду выступление критика-литературоведа В. О. Перцова (р. 1898), в то время сотрудника Центрального института труда (ЦИТа), на писательском диспуте незадолго до конференции. Это выступление было затем переработано в статью «Объем художественного произведения и бюджет времени русского рабочего» («На путях искусства», сб. статей. Пролеткульт, М. 1926).

Стр. 270. *Он говорит: «„Рыд матерный" — непонятно».*—«Рыд

материый» — стихотворение С. М. Третьякова. Сосновский, упрекая писателей в отсутствии простоты, сказал: «Началось это с футуристов, которые <...> если хотят сказать, что „мать рыдает“, то говорят „рыд материый“».

... *«в руках Немезиды».* — По-видимому, Маяковский неточно цитирует строку из стихотворения Д. Бедного «Обида»: «Взор пролетарской Немезиды». Немезида — богиня возмездия у древних греков.

...*«дыр бул щыл»* — из книжки А. Крученых «Помада».

Стр. 271. *Дальше т. Сосновский переходит к характеристике положительных черт той литературы, которую проповедует.*— По-видимому, здесь и ниже Маяковский полемизирует с Сосновским, который доказывал, что писатель должен излагать материал «не выпячивая, не навязывая читателю» своих выводов. Хваля далее рассказ Сергея Пелова «Человек», он говорил: «Я утверждаю, что рассказ Пелова скромный, хороший, без претензий, без выкрутасов. Обратите внимание, что реклам там не было». Маяковский не мог не увидеть в этом выпад против ярко выраженной тенденциозности своей поэзии.

... *похвалил т. Сосновский почти мопассановское, почти чеховское отношение к русскому языку.*— Об одном из рассказов П. Романова, напечатанных в журнале «Жизнь», М. 1924, № 1, июнь, Сосновский сказал: «Он будет вам полезен как образец почти чеховского, почти мопассановского отношения к русскому языку...»

Стр. 272. ...*«В Москву, в Москву, в Москву»*...— Словами «В Москву! В Москву! В Москву!» заканчивается второе действие пьесы А. П. Чехова «Три сестры».

... *не пользоваться опечаткой в целях дискредитирования моего отношения к Ильичу*...— В отрывке из поэмы «Владимир Ильич Ленин», помещенном в газете «Известия ЦИК», М. 1924, № 256, 7 ноября, была допущена опечатка: в строке 1863 поэмы (см. т. 6 наст. изд., стр. 280) вместо слова «перевал» было напечатано «генерал». Эта опечатка, принятая за текст Маяковского, вызвала резкие нападки на поэму со стороны Демьяна Бедного и Сосновского.

С 24 сентября...— Маяковский, видимо, оговорился: в Париж он выехал 24 октября 1924 года.

Все мои слова относительно того, что это ложь, остаются в силе.— См. ниже реплику Маяковского.

Стр. 273. *Стеклов* — см. примечание к статье «Вас не понимают рабочие и крестьяне» (стр. 583).

Дальше идет вопрос о характеристике.— Демьян Бедный с возмущением говорил о том, что в поэме Маяковского — «вышел сонный Ленин». (Имелись в виду строки 1953—1955 поэмы: «Ильич, как будто даже заспанный...»)

Может быть, после этого т. Сосновский будет меня учить, какими образами изображать Ленина. — Сосновский, «разнося» поэму Маяковского, сказал: «Были поэты, которые не решаются писать о Ленине, не находят слов, а между тем есть люди, которые за словом в карман не полезут...»

Стр. 274. *Дальше относительно фигурирования поэмы «Ленин» в Политехническом музее.*— Маяковский возражает Демьяну Бедному, который сказал: «Приходит человек и первым же делом должен был бы сказать, что считает за удовольствие и за честь выступать перед этим собранием: спасибо, что вы мне разрешили. Это серьезное собрание, а не Политехнический музей, куда музейная шушера ходит...»

Реплика Маяковского на утреннем заседании 9 января

Демьян Бедный. 〈...〉 Приходит человек: я вам о Ленине написал. Знаете, что получилось? Я не читал этой поэмы, видел всего строк двадцать,— Ленин — сияющий генерал будущего или прошлого.

Маяковский. Это клевета.

Выступления на Первом Московском совещании работников левого фронта искусств (стр. 275). Стенограмма совещания (ГАОР ЛО). Стенографическая запись выступлений Маяковским не выправлена.

Впервые опубликованы в Полном собрании сочинений, т. 12, Гослитиздат, М. 1937.

Совещание проходило в Москве 16 и 17 января 1925 года, в помещении Пролеткульта. Оно было организовано по инициативе группы Юголеф (Одесса).

Об обстоятельствах созыва совещания О. М. Брик рассказывает:

«... писем и устных требований во что бы то ни стало создать и возглавить „единый фронт левого искусства“ поступало к Маяковскому много. Люди говорили: „Мы — периферия, а центра у нас нет. Вы должны быть нашим центром“. Маяковский пытался растолковать, что самое понятие „центр и периферия“ в вопросах творчества

бессмысленно, что „Леф" — не штаб какого-то фронта, а журнал, который печатает произведения авторов, близких друг другу по литературному направлению, что пусть желающие присылают свои произведения в журнал, и если они подойдут, то будут напечатаны. Ничего не помогало: люди требовали организации с центром, с периферией, с уполномоченными, инструкциями и директивами.

Кончилось тем, что в январе 1925 года наиболее настойчивая группа „организаторов" созвала „Первое московское совещание работников левого фронта искусства". Волей-неволей пришлось Маяковскому принять в нем участие». (О. Брик, «Маяковский — редактор и организатор». «Литературный критик», М. 1936, № 4, стр. 139.)

На совещании присутствовали представители различных групп и течений «левого» направления в литературе, изобразительном искусстве, театре, кино и т. д.

Маяковский выступал на совещании 16 января в прениях по докладам О. М. Брика и Н. Ф. Чужака о положении и задачах левого фронта искусств и 17 января с сообщением о группе Леф. См. также реплики Маяковского на стр. 619—620.

18 января Маяковский вручил устроителям совещания заявление, в котором он писал: «Внимательно прослушав и обдумав два бесцветных дня „совещания", должен заявить: никакого отношения ни к каким решениям и выводам из данного совещания не имею и иметь не хочу. Если бы я мог хоть на минуту предполагать, что это крикливое совещание ⟨...⟩ будет стараться подменить боевую теорию и практику Лефа чужаковской модернизированной надсоновщиной, разумеется, я бы ни минуты не потратил на сидение в заседаниях». (См. т. 13 наст. изд.)

«Никаких практических результатов,— пишет О. Брик в упомянутой статье,— совещание не имело. „Левый фронт" так и не сорганизовался. Скоро прекратил свое существование и журнал „Леф"» (стр. 140).

Заметка о совещании напечатана в журнале «Журналист», М. 1925, № 2.

Стр. 275. *Понимать т. Гастева как человека, призывающего к дезорганизации, было бы неверно.*— В своем выступлении Гастев сказал: «Мы вращаемся в каком-то заколдованном кругу, все смешалось и напрасно мы думаем, что здесь удастся создать какое-то объединение. Единственный выход, по-моему, заключается не в объединении, а наоборот, в размежевании».

Гастев А. К. (1882—1941) — пролетарский поэт, один из основателей Пролеткульта. Был ответственным руководителем Центрального Института труда (ЦИТа), основанного им в 1920 году.

Чужак — см. примечание к статье «За что борется Леф?» (стр. 554).

Ган А. М.— художник-конструктивист и критик.

Недоля (псевдоним Л. В. Гончаренко, р. 1897) — писатель, один из организаторов и руководителей Юголефа (Одесса).

Стр. 277. *...демонстрировать во всех областях работу конструктивистов.*— Конструктивизм, одно из наиболее «левых» течений, распространился в те годы среди самых различных видов искусства; на данном совещании выступали конструктивисты, работающие в области кино, театра, архитектуры, изобразительного искусства.

... решает, что выгодно издавать лефовский журнал... — А. Е. Крученых в своем выступлении сказал: «Я берусь лично издавать в размере двух-трех печатных листов этот журнал ⟨...⟩ если не журнал, то отдельные брошюры по отдельным вопросам».

Стр. 278. *... журнал закрыли за порнографию?* — Говоря о «порнографии», Чужак, по-видимому, имел в виду статью В. Шкловского «Техника романа тайн», в которой были использованы эротические загадки. Статья была напечатана в журнале «Леф», М.—П. 1923, № 4, август—декабрь; журнал был задержан в наборе и вышел в январе 1924 года.

Стр. 279. *Третий номер за этот месяц мы выпустим.*—Всего вышло семь номеров журнала «Леф»: за 1923 год—четыре номера (№ 4 появился в январе 1924 г.); в 1924 году—№ 1(5) и № 2 (6); в 1925 году вышел № 3 (7), о котором и говорит Маяковский.

Из семи человек, которые вошли в редакцию...— В редакцию журнала «Леф» при его основании вошли: Н. Н. Асеев, Б. И. Арватов, О. М. Брик, Б. А. Кушнер, В. В. Маяковский, С. М. Третьяков, Н. Ф. Чужак.

Ушел фактически один Чужак... — Н. Ф. Чужак вышел из редакции журнала «Леф» в конце 1923 года в результате разногласий по ряду вопросов искусства с Маяковским и др. членами редакции.

Плакат сделан плохо — Маяковский виноват.— Речь идет о плакате для «Рабочей Москвы», в котором не были указаны адреса, по которым можно произвести подписку. Плакат не обнаружен. Возможно, что текст плаката совпадал с рекламными стихами, публиковавшимися в декабрьских номерах газеты «Рабочая Москва» за 1924 год.

Дальше великолепные, говорит, запоминающиеся строчки — «Нигде кроме как в Моссельпроме» — и опять выходит плохо: почему Маяковский смотрит на это, как на халтуру.— Маяковский говорит о следующем замечании Чужака: «Очень важную вещь сделал т. Маяковский, который работал на ГУМ, на Моссельпром и т. д. Все мы знаем его классические строчки: «Нигде кроме как в Моссельпроме» или «Нами оставляются от старого мира только папиросы «Ира». Совершенно возможно, что это необходимо для текущего дня, но, очевидно, т. Маяковский не считал, что это настоящее искусство, вероятно это была халтура».

Стр. 280. *Далее конструктивисты.*— Маяковский говорит о литературной группе, существовавшей в 1924—1930 гг. под названием Литературный центр конструктивистов (ЛЦК). Декларация группы была напечатана в журнале «Леф», М.—Л. 1925, № 3 (7)

Сельвинский И. Л. (р. 1899) — поэт; в двадцатые годы был главой литературного конструктивизма. Маяковский говорит о поэме Сельвинского «Улялаевщина».

Зелинский К. Л. (р. 1896) — литературовед и критик; в двадцатые годы — представитель литературного конструктивизма.

Каменский — см. примечание к статье «В. В. Хлебников» (стр. 548).

Стр. 281. *Шкловский* В. Б. (р. 1893)—писатель и литературовед, один из организаторов Общества по изучению поэтического языка (ОПОЯЗ), существовавшего в 1914—1923 гг. и объединявшего сторонников формалистического метода.

...статьи по анализу языка Ленина.— В журнале «Леф», М.—Л. 1924, № 1 были напечатаны статьи В. Шкловского, Б. Эйхенбаума, Л. Якубинского, Ю. Тынянова, Б. Казанского, Б. Томашевского о языке В. И. Ленина.

Винокур Г. О. (1896—1947) — лингвист и филолог, автор ряда статей в журнале «Леф», в том числе статьи «Газетный язык» (в № 2 за 1924 год).

«Противогазы» — пьеса С. М. Третьякова, напечатанная в журнале «Леф», М.—П. 1923, № 4, август—декабрь.

Петровский Д. В. (1892—1955) — поэт, примыкавший к Лефу.

Стр. 282. *Вертов* Дзига (1897—1954) — кинорежиссер, один из первых представителей т. н. «документализма» в советском кино. Статья Д. Вертова «Киноки. Переворот» была напечатана в журнале «Леф», М. 1923, № 3, июнь—июль.

Эйзенштейн С. М. (1898—1948) — с 1924 года кинорежиссер. В 1921—1924 гг. художник и режиссер Первого Рабочего театра Пролеткульта. Статья С. Эйзенштейна «Монтаж аттракционов (к постановке „На всякого мудреца довольно простоты" А. Н. Островского в Московском Пролеткульте)» была напечатана в журнале «Леф», М. 1923, № 3, июнь—июль.

... *два лежат в типографии...* — После совещания вышел только один номер журнала «Леф». О втором сведений не имеется.

Трудно было заставить Крученых написать стихи о Руре.— Стихотворения А. Е. Крученых «Траурный Рур!» и «Рур радостный» напечатаны в журнале «Леф», М.—П. 1923, № 1, март.

Здесь говорилось о работах т. Асеева, в частности о «Лирическом отступлении»... — Поэма Н. Н. Асеева «Лирическое отступление» напечатана в журнале «Леф», М.—Л. 1924, № 2 (6).

Стр.283. ...*возникновение одесской литературной части Лефа...*— Юголеф возник в Одессе в апреле 1924 года.

Реплики Маяковского на заседании 16 января (I) и 17 января (II)

I

Недоля. 〈...〉 Разрешите от организационной комиссии предложить следующий регламент: доклад от групп по десять минут. Доклады о положении левого фронта — каждому докладчику по одному часу. Прения по этому вопросу: по одному человеку от группы — по двадцать минут, персонально — пять минут 〈...〉

Маяковский. Доклады о положении Лефа не более получаса, иначе это будет смертоубийство; доклады от групп не по двадцать минут, а по десять.

Чужак. 〈...〉 Для информационного доклада действительно достаточно двадцати минут, но для первого меньше часа нельзя дать.

Председатель. Кто за предложение т. Маяковского?

Маяковский. Я буду мотивировать свое предложение тем, что получаса достаточно для перестроения какой угодно системы мира. (Шум.)

Председатель. Голосуется поправка т. Маяковского. Принято. Разрешите перейти к порядку дня. Первое — доклады с мест.

Маяковский. Я предлагаю, товарищи, переменить повестку

заседания. Первый доклад — об общем положении Лефа, а потом — доклады от групп. Докладчик может сочетать свое слово с ответом.

Председатель. Голосуется поправка т. Маяковского.

(Принята.)

. . . .

Чужак. ⟨...⟩ Смотрю плакат газеты «Рабочая Москва». Сделан безобразно, плохо сделан. В конце читаю стихи — где подписаться на эти издания «ты найдешь сам, по следующим адресам». Никаких следующих адресов не имеется. Поднимаю глаза и вижу подпись: Маяковский, Левин.

Маяковский. Левин, что же ты подгадил?! (Смех.)

. . . .

Чужак ⟨*в заключительном слове*⟩: ⟨...⟩ Дело в основных увязывающих нас положениях, и вот эти положения я хочу вам предложить в виде несколько спешно набросанной резолюции, тезисов по идеологическому фронту искусства.

(Тов. Чужак читает резолюцию.)

Председатель. Прошу высказаться за и против зачитанной резолюции. Может быть, есть и другие.

Маяковский. Я считаю, что сейчас не время для вынесения резолюции, или же сделаем перерыв для внесения резолюции от других групп.

Чужак. Я предлагаю такой выход: данную резолюцию принять за основу, размножить ее и пустить ее по группам, а после уже принять общую резолюцию завтра, после принятия организационной резолюции.

Маяковский. Размножить эту резолюцию, но не принимать сегодня, а завтра высказаться по существу.

II

Председатель. ⟨...⟩ Прежде чем товарищ начнет говорить ⟨...⟩, позвольте в порядке информации сообщить, что гости могут присутствовать.

Маяковский. Вчера это предложение было внесено по частной инициативе, а не по инициативе президиума[1].

---

[1] Полемическая реплика Маяковского объясняется тем, что на заседании 16 января председателем было заявлено: «Как толь-

Выступления на диспуте по докладу А. В. Луначарского «Первые камни новой культуры» (стр. 284). Стенограмма диспута (ИМЛ). Стенографическая запись выступлений Маяковским не выправлена.

Впервые опубликованы в «Литературном наследстве», т. 65, М. 1958.

В стенограмме дата указана ошибочно: 8 февраля.

Диспут происходил 9 февраля в Москве в Экспериментальном театре (теперь — филиал Большого театра). В прениях, кроме Маяковского, участвовали В. Ю. Ключников, ректор 2-го МГУ Пинкевич, Н. А. Семашко, В. Ф. Плетнев.

Маяковский выступал на диспуте дважды: второй раз — после заключительного слова Луначарского, который затем снова выступил с ответом Маяковскому.

Заметки о диспуте напечатаны в газетах «Вечерняя Москва», М. 1925, № 33, 10 февраля, «Правда», М. 1925, № 34, 11 февраля и в журнале «Жизнь искусства», Л. 1925, № 8.

Стр. 284. ... *некоторые вопросы,—хотя бы о грязи на Мясницкой вопрос,— нужно решать в общемясницком масштабе.*— См. «Стихотворение о Мясницкой, о бабе и о всероссийском масштабе» в т. 2 наст. изд., стр. 83.

Стр. 285. *Нежданова* А. В. (1873—1950)— певица, впоследствии народная артистка СССР.

Стеклов — см. примечание к статье «Вас не понимают рабочие и крестьяне» (стр. 583).

Если бы я стал на точку зрения Анатолия Васильевича, что действительно дельных людей партия не может отпустить на дело искусства...— А. В. Луначарский в докладе сказал: «Несмотря на все мое огромное уважение к искусству, я могу сказать, что в нынешнее время коммунист должен еще доказать, что ничем лучшим не может заняться как искусством, а искусство, конечно, дело важное и нужное, но этому делу могут себя посвящать и некоммунисты».

Стр. 286. *Вопрос формы — это вопрос организации Красной Армии...*— А. В. Луначарский в ответ на это сказал в заключительном слове: «Да будет известно т. Маяковскому, что у нас на нескольких съездах шел вопрос о том, как организовать нам нашу Красную

ко мы перейдем к вопросам разрешения организационных задач ⟨...⟩ в этом помещении могут остаться только группы, которые это совещание собрали, а все остальные товарищи нам сегодня не нужны».

Армию: по-новому, по-пролетарски или на тех же основаниях, на каких строится буржуазная армия, и мы пришли к убеждению, что если мы отвергнем буржуазную форму и будем выдумывать свою, то будем биты».

... на выставке АХРР...— Речь идет о VII выставке АХРР (Ассоциации художников революционной России) под названием «Революция, быт и труд», открытой 8 февраля 1925 года в Государственном музее изящных искусств (ныне Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина).

Богородский Ф. С. (р. 1895) — художник, был членом АХРР.

Бродский И. И. (1884—1939) — художник, впоследствии заслуженный деятель искусств РСФСР. Маяковский говорит о его картине «Торжественное открытие II Конгресса Коминтерна во дворце Урицкого».

Мариенгоф А. Б. (р. 1897) — поэт-имажинист, автор ряда формалистических произведений с установкой на подчеркнутое эпатирование читателя.

... я не могу видеть никакой разницы между вырисовыванием членов Государственного совета и между вырисовыванием работников нашего Коминтерна.— Маяковский сопоставляет картину Бродского с картиной И.Е. Репина «Торжественное заседание Государственного совета» (написана при участии Б. М. Кустодиева и И. С. Куликова).

Стр. 287. ... *в одном месте фон — Москва-река, в другом месте фон — бушующее море, взятое у Серова.*— Имеются в виду картины И. И. Бродского «В. И. Ленин на фоне Кремля» (1923) и, по-видимому, «В. И. Ленин на фоне Волховстроя», завершенная позднее: в 1926 году.

Серов В. А. (1865—1911) — художник. Здесь подразумевается его картина «Петр I».

... время зарисовки, время корпения с карандашом там, где есть великолепное изображение фотографии, ушло в далекое прошлое.— Высказывания Маяковского о портретной живописи подверглись критике в заключительном слове А. В. Луначарского, который сказал: «Фотография дает случайный момент, и только художник может синтезировать и дать настоящий образ человека.

Я думаю, что все-таки аппарат, который в нашем мозгу, гораздо выше фотографического аппарата и синтезировать, мыслить и чувствовать может только он. А картина не есть только химически обработанная пластинка, а это есть огромный акт социально-психологического творчества».

Рубенс Петер Пауль (1577—1640) — фламандский живописец.

Рембрандт (Рембрандт Харменс ван Рейн) (1606—1669) — голландский живописец.

Ак — имеется в виду Управление академических театров.

Стр. 288. ... *пьески т. Третьякова...* — Речь идет о пьесе поэта С. М. Третьякова «Противогазы» о рабочих газового завода. В 1924 году она была поставлена Первым Рабочим театром Пролеткульта. Спектакли шли в цехе Московского газового завода.

Сейфуллина Л. Н. (1889—1954) — автор повестей «Перегной» (1922), «Правонарушители» (1922), «Виринея» (1924), рисующих жизнь деревни в первые годы Октябрьской революции.

Плетнев В. Ф. (1886—1942) — писатель и критик, один из теоретиков и руководителей Пролеткульта. Ошибки В. Плетнева в вопросе о пролетарской культуре отмечает В. И. Ленин в записке от 27 сентября 1922 года (В. И. Ленин, Сочинения, т. 35, стр. 475). См. также заметки В. И. Ленина на полях статьи В. Плетнева «На идеологическом фронте» (сб. «В. И. Ленин о литературе и искусстве», Гослитиздат, М. 1957, стр. 497—509).

Я уже указывал на одном диспуте... — См. выступление на Первой Всесоюзной конференции пролетарских писателей (стр. 269).

Брик — см. примечание к статье «За что борется Леф?» (стр. 553).

... *преодолевая эти цепкие тенета производственного искусства.* — Речь идет об одной из теорий Лефа, согласно которой назначением искусства является производство утилитарных «вещей». Одним из создателей теории производственного искусства был О. М. Брик, писавший еще в 1918 году: «Надо немедленно организовать институты материальной культуры, где художники готовились бы к работе над созданием новых вещей пролетарского обихода, где бы вырабатывались типы этих вещей, этих будущих произведений искусства. ⟨...⟩ не идея, а реальная вещь — цель всякого истинного творчества ⟨...⟩» (О. М. Брик, «Дренаж искусства». Газета «Искусство коммуны», П. 1918, № 1, 7 декабря). См. также его статью «От картины к ситцу» в журнале «Леф», М. — Л. 1924, № 2.

Стр. 289. ... *моссельпромовская работа моя...* — Маяковский много и серьезно работал над созданием поэтической рекламы для торговых и хозяйственных государственных учреждений, в частности для Моссельпрома. (См. т. 5 наст. изд.)

Леф не группка, течение Леф — это всегдашняя тенденция, всегдашняя борьба форм... — См. также высказывание Маяковского на

диспуте «Футуризм сегодня» 3 апреля 1923 года: «...мы не делаем для вечности...» и т. д. (стр. 262).

...как сейчас парижская выставка...— Маяковский говорит о подготовке страны к выступлению на Международной художественно-промышленной выставке, открытой в Париже в мае 1925 года. На выставку были отправлены, в частности, рекламные плакаты Маяковского и художника А. М. Родченко, впоследствии удостоенные серебряной медали. (См. т. 5 наст. изд., стр. 455—456.)

Пролеткульт—сокращенное название объединения пролетарских культурно-просветительных организаций. Участники Пролеткульта проповедовали отказ от культурного наследия прошлого и создание «чисто пролетарской» культуры. Ошибочность пролеткультовских позиций раскрыта в проекте резолюции «О пролетарской культуре», написанном В. И. Лениным в 1920 году (см. Сочинения, т. 31, стр. 291—292), и в письме ЦК РКП(б) «О пролеткультах» (1920).

... пролетарские писатели...— Имеется в виду Всесоюзная ассоциация пролетарских писателей (ВАПП).

Стр. 290. *...нужно бы не только на замочек квартиру свою закрыть...*— А. В. Луначарский сказал: «Мы вступаем в расцвет литературы. Леф должен это понять, свою квартирку на замок замкнуть: они отжили».

Стр. 291. *...«назад к Островскому»...*— О необходимости идти «назад к Островскому», чтобы поучиться у него «некоторым сторонам мастерства», писал А. В. Луначарский в статье «Об А. Н. Островском и по поводу его» («Известия ВЦИК», М. 1923, № 78 и 79, 11 и 12 апреля).

Бабель И. Э. (1894—1941) — писатель, автор «Одесских рассказов» и «Конармии».

... в голове молодого, двадцатишестилетнего юноши, прошедшего всю Советскую Россию вдоль и поперек и перенесшего на своих плечах войну...— Маяковский говорит о писателе Леониде Леонове (р. 1899).

Супрематисты — представители беспредметно-формалистического течения, возглавленного русским живописцем К. С. Малевичем незадолго до Октябрьской революции; сводили задачи живописи к отвлеченным построениям цветовых поверхностей.

Кубисты — представители формалистического направления в изобразительном искусстве, выдвинули принцип разложения предмета на геометрические элементы его формы. Кубизм впервые возник во Франции в начале XX века.

Выступление на диспуте «Больные вопросы советской печати» (стр. 292). Отчет (по-видимому, стенографический), напечатанный в журнале «Журналист», М. 1926, № 1, январь. Стенограмма не найдена. Была ли выправлена Маяковским запись его речи — неизвестно.

Диспут состоялся в Москве, в Доме печати. Он был открыт 1 декабря 1925 года докладом К. Б. Радека (в тот же вечер Маяковский читал стихи, написанные в Америке) и продолжен 14 декабря, когда состоялись прения и заключительное слово докладчика. (См. также реплики Маяковского на стр. 626.)

В прениях, кроме Маяковского, выступали журналисты и писатели Н. К. Иванов-Грамен, М. С. Грандов, Я. Шафир, М. Ю. Левидов, Валевский, А. Л. Курс, Иоффе, В. Б. Шкловский.

Заметки о диспуте напечатаны в газете «Вечерняя Москва», М. 1925, № 272, 2 декабря и № 286, 15 декабря и в журнале «Журналист», М. 1925, № 12.

Стр. 292. *А ценишь весь интерес нашей прессы только по возвращении из-за границы...* — 22 ноября 1925 года Маяковский вернулся в Москву из Америки.

... после того как начитаешься в Америке про змеиные яйца в Москве... — Маяковский говорит о заметке в одной из американских газет, поводом для которой послужил роман М. Булгакова «Роковые яйца».

Вандербильт — один из крупнейших миллиардеров США.

Себеж — город на бывшей границе между СССР и Латвией.

Стр. 293. *Левидов* М. Ю. (1892—1942)—редактор журнала «Экран» (еженедельного журнала «Рабочей газеты») в 1925—1926 гг. Основным недостатком советской прессы объявил на диспуте «ненависть к веселому».

Сегодня появилось в «Вечерке» мое стихотворение «Мелкая философия на глубоких местах». — См. газету «Вечерняя Москва», М. 1925, № 285, 14 декабря. Фамилия Стеклова в стихотворении заменена здесь точками.

Если бы я тогда, когда писал, знал, что Стеклов не является уже редактором «Известий»... — Ю. М. Стеклов был освобожден от должности редактора газеты «Известия» 23 июня 1925 года. Маяковский в это время был за границей.

И напечататься мне удалось только случайно, во время его отъезда, благодаря Литовскому. — Маяковский говорит о стихотворении «Прозаседавшиеся», напечатанном в газете «Известия ВЦИК»,

М. 1922, № 52, 5 марта. Это было первое стихотворение Маяковского на страницах газеты «Известия».

Литовский О. С. (р. 1892)— был в то время ответственным секретарем редакции «Известий».

... *Ленин отметил меня...*— В. И. Ленин высоко оценил стихотворение «Прозаседавшиеся» в своей речи на заседании коммунистической фракции Всероссийского съезда металлистов «О международном и внутреннем положении Советской республики» 6 марта 1922 года (Сочинения, т. 33, стр. 197).

Стр. 294. *Здесь Грамен говорил о большом интересе к шахматному турниру...*— В ноябре — декабре 1925 года в Москве проходил Международный шахматный турнир.

Грамен — Иванов-Грамен, см. примечание к статье «Революционный плакат» (стр. 550).

Боголюбов Е. Д. (1889—1952)—в то время чемпион СССР по шахматам, победитель на Международном шахматном турнире 1925 года.

Капабланка Хосе Рауль (1888—1942) — чемпион мира по шахматам с 1921 по 1927 год. На Международном шахматном турнире 1925 года занял третье место.

Реплики Маяковского на диспуте 14 декабря

Курс. <...> Вот ко мне приходит писатель и заявляет: «<...> Я хочу, чтобы со мной правильно обращались как с рабочей силой, как с лошадью: чтобы за мной ухаживали, правильно давали работу и чтобы на меня не цыкали...»

Маяковский. Можно брыкаться.

. . . .

Шкловский. <...> У нас чрезвычайно мертвый литературный год. У нас до сих пор ничего не напечатано, но почти ничего и не пишется. (Голос с места: Гипербола!) Я этим делом занимаюсь, а вы нет!

Маяковский. «Анна Каренина» вышла!

Выступление на диспуте о советском иллюстрированном журнале (стр. 295). Отчет (по-видимому, стенографический), напечатанный в журнале «Журналист»,

М. 1926, № 4. Стенограмма не найдена. Была ли выправлена Маяковским запись его речи — неизвестно.

Диспут состоялся 29 марта 1926 года в Москве в Доме печати. Здесь же была организована выставка советских иллюстрированных журналов.

Вступительное и заключительное слово сделал М. Е. Кольцов. В прениях, кроме Маяковского, участвовали журналисты и писатели: В. Ф. Дробот, Сергеев, Юнпроф, Тобенкин (американский журналист), М. Ю. Левидов, Г. И. Геронский, В. А. Регинин, В. Б. Шкловский.

Заметка о диспуте напечатана в газете «Вечерняя Москва», М. 1926, № 72, 30 марта.

Стр. 295. *Но после речи Левидова не ругаться трудно.*— М. Ю. Левидов (см. примечание к выступлению на диспуте «Больные вопросы советской печати», стр. 625) в своем выступлении сказал, что писателей в журналы «не нужно пускать». «„Экран" отказался от стихов — и что же? Никто их не требует. Думаю, что то же было бы и с рассказами».

Покойное несчастное «Эхо»...— Еженедельный иллюстрированный журнал «Эхо» выходил в Москве с октября 1922 по август 1923 года и затем с июля по декабрь 1925 года.

Кольцов М. Е. (1898—1942) — писатель и журналист, редактор журнала «Огонек».

Голомб Э. Г.— в те годы управляющий главной конторой издательства «Огонек».

Зощенко разошелся в «Огоньке» в 2 000 000 экземпляров. Есенин — в 100 000.— Имеется в виду издание Библиотеки «Огонек».

Зощенко — см. примечание к статье «Вас не понимают рабочие и крестьяне» (стр. 583).

Стр. 296. *Но вот я прочитал там описание Зоологического сада Веры Инбер.*— Очерк Веры Инбер «Я люблю зверей» напечатан в журнале «30 дней», М. 1926, № 3.

Котлета без гарнира или гарнир без котлеты? — Во вступительном слове М. Кольцов сказал: «Эксцентричные затеи, манерные заголовки ⟨...⟩ — все это слабо воспринимается нашим читателем. Это мне напоминает наши прежние скверные советские столовые: мы ели в них котлеты, но гарнир есть не решались. По-моему, лучше подавать читателю просто хороший материал без гарнира».

А редакционная халтура? — По-видимому, Маяковский говорит далее о раскрашенных фото А. М. Коллонтай («Экран», М. 1926,

№ 5, 6 февраля) и К. Б. Радека («Экран», М. 1926, № 4, 29 января), помещенных на обложках журналов.

... *знаменитого дома-утюга...*— небоскреб в Нью-Йорке на пересечении 5-й авеню и Бродвея.

Фотография с подписью «Дом в Лос-Анжелосе» помещена в журнале «Экран», М. 1925, № 31, 14 ноября.

Бурлюк — см. примечание к статье «В. В. Хлебников» (стр. 548). Маяковский виделся с Бурлюком в Нью-Йорке в 1925 году.

Бухарин и Воронский — это единственные люди, которых нельзя никогда застать в «Прожекторе»...— Журнал «Прожектор» издавался под редакцией Н. И. Бухарина и А. К. Воронского.

Луначарский и Степанов — редкие гости в «Красной ниве».— А. В. Луначарский и И. И. Степанов-Скворцов входили в редакцию журнала «Красная нива».

Стр. 297. *Пильняк*— см. примечание к статье «Наше отношение» (стр. 589).

Выступление на торжественном заседании Общественного комитета по празднованию пятилетнего юбилея Театра имени Вс. Мейерхольда (стр. 298). Стенограмма заседания (ЦГАЛИ). Стенографическая запись выступления Маяковским не правлена.

Публикуется впервые.

Театр имени Вс. Мейерхольда открылся под названием «Театр РСФСР Первый» 7 ноября 1920 года. Пятилетний юбилей его праздновался с полугодовым опозданием — торжественное заседание состоялось 25 апреля 1926 года (в Москве). Маяковский был членом Общественного комитета по празднованию юбилея. В числе отрывков из постановок театра, включенных в спектакль, предшествовавший заседанию, было четвертое действие «Мистерии-буфф» («Рай»).

Отчет о диспуте с кратким сообщением о выступлении Маяковского был напечатан в «Правде» (М. 1926, № 96, 27 апреля).

Стр. 298. ... *на этой самой эстраде мы отстаивали право на постановку «Мистерии-буфф» после шестидесяти репетиций.*— Маяковский имеет в виду диспут «Надо ли ставить «Мистерию-буфф» (30 января 1921 года; см. примечания к его вступительному слову на этом диспуте, стр. 605). Об этом диспуте он несколько позже упоминает и в статье «Только не воспоминания...» (см. стр. 149).

Стр. 299. ... *статью Анатолия Васильевича Луначарского...*— Речь идет о статье А. В. Луначарского «Театр Мейерхольда» («Известия ЦИК», М. 1926, № 95, 25 апреля).

Стр. 300. ... *Гендриков переулок, 15...*— теперь переулок Маяковского, 15. В этом доме в 1938 году открылась Библиотека-Музей В. В. Маяковского.

...речь т. Дзержинского...— Ф. Э. Дзержинский сказал: «Кампания <за режим экономии.— *Ред.*> имеет глубокое политическое значение». (Борьба за режим экономии и печать. Доклад тов. Ф. Э. Дзержинского на совещании руководителей московской печати, «Правда», М. 1926, № 90, 20 апреля.)

Выступление по докладу А. В. Луначарского «Театральная политика советской власти» (стр. 301). Стенограмма диспута (Архив Академии наук СССР, Московское отделение). Стенографическая запись выступления Маяковским не правлена.

Впервые напечатано в «Литературном наследстве», т. 65, М. 1958.

Докладом А. В. Луначарского «Театральная политика Советской власти» открылся диспут, устроенный в Москве, в Коммунистической академии 2 октября 1926 года.

В прениях выступило пять ораторов (Маяковский — предпоследним). Во время диспута Маяковский подал несколько реплик.

Краткий отчет о диспуте был помещен в журнале «Новый зритель» (М. 1926, № 41, 12 октября).

Стр. 301. *«Белая гвардия»* — первоначальное заглавие пьесы М. А. Булгакова (1891—1940) «Дни Турбиных», премьера которой в Московском Художественном театре состоялась 5 октября 1926 года, а публичная генеральная репетиция — 2 октября, т. е. утром того дня, в который происходил диспут.

Таиров — см. примечание к «Открытому письму А. В. Луначарскому» (стр. 544).

По живогазетской линии...— Маяковский имеет в виду «живые газеты» — представления эстрадного типа на политически актуальные темы. Представления эти состояли из ряда отдельных номеров, как бы инсценировавших газетные статьи, фельетоны, заметки и т. д.

Стр. 302. ... *вне Садового кольца...*— Ряд улиц Москвы образует

так называемое Садовое кольцо, в пределах которого находится центр города.

Третьего дня я выступал по вопросу о хулиганстве...— Маяковский выступал 30 сентября 1926 года в Большой аудитории Политехнического музея на диспуте о хулиганстве. Вопрос о борьбе с хулиганством в то время стоял остро, и Маяковский написал несколько стихотворений на эту тему: «Хулиган» (Республика наша в опасности...), «Хулиган» (Ливень докладов...), «В мировом масштабе», «Тип» (см. т. 7 наст. изд.).

Семашко Н. А. (1874—1949) — первый народный комиссар здравоохранения (1918—1930).

...со статьей т. Сосновского...— Имеется в виду статья: Л. Сосновский, «Развенчайте хулиганство» («Правда», М. 1926, № 216, 19 сентября).

Стр. 303. *Возьмите пресловутую книгу Станиславского «Моя жизнь в искусстве», эту знаменитую гурманскую книгу...*— Существует, однако, свидетельство о том, что Маяковский высоко оценивал книгу К. С. Станиславского. Немецкий писатель Ф. К. Вейскопф сообщил об этом в очерке «Встречи с Маяковским», рассказывая о своем посещении Маяковского летом 1926 года в Москве. По словам Вейскопфа Маяковский, отрицательно отозвавшись о большинстве произведений современной прозы, «все же назвал два новых произведения, которые, по его мнению, с честью прошли бы на «литературно-революционном страшном суде»: исторический роман Юрия Тынянова «Кюхля» и воспоминания Станиславского — живое литературное порождение последних лет, потому что это верное отражение действительно пережитого и испытанного, а не пошлый штампованный роман» (F. C. Weiskopf. Begegnungen mit Majakowski. «Neue Deutsche Literatur», Sonderheft zum XXXV Jahrestag der Grossen Sozialistischen Oktoberrevolution, Berlin, November 1952, S. 39.) <Ф. К. Вейскопф. Встречи с Маяковским. «Новая немецкая литература», специальный номер к 35-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции, Берлин, ноябрь, 1952, стр. 39.>

«К сожалению, стесненный рамками...» — По-видимому, Маяковский имеет в виду следующую фразу из предисловия: «Я не мог даже назвать по именам многих друзей нашего театра — всех тех, которые своим отношением к нашему делу облегчали наш труд и как бы создавали атмосферу, в которой протекала наша деятельность» (К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве. Государственная академия художественных наук, М. 1926, стр. 10).

...по адресу разных Морозовых и Рябушинских... — Морозовы и Рябушинские — крупные московские капиталисты. С. Т. Морозов был известным меценатом, «деятельность которого,— как указывает Станиславский в своей книге,— тесно слита с основанием Художественного театра».

Стр. 304. *А если там вывели двух комсомольцев...* — Речь идет об обструкции, которую пытались устроить на генеральной репетиции «Дней Турбиных» некоторые зрители, увидевшие в пьесе попытку автора оправдать известную часть белогвардейцев-интеллигентов.

Орлинский А. Р.— театральный критик.

«Мощи» Каллиникова — полупорнографический роман, который Маяковский резко критиковал — в стихотворении «Письмо писателя Владимира Владимировича Маяковского писателю Алексею Максимовичу Горькому» (т. 7 наст. изд.), в киносценарии «Слон и спичка» (т. 11) и др.

Реплики Маяковского на диспуте

Луначарский (доклад). ⟨...⟩ Я знаю многих интеллигентов и рабочих — коммунистов, советских людей, которые говорили: надо поддержать Мейерхольда, Мейерхольд вступил на путь сотрудничества с революцией, он стал членом нашей партии. Но я знаю и других, которые категорически требовали закрыть театр, говорили, что это величайший скандал, что это гаерство, несомненная подделка и т. д., и таких немало. Я мог бы назвать тех и других по фамилиям.

Маяковский. Назовите.

Луначарский. Этого я не сделаю, потому что тогда т. Маяковский страшной местью обрушится на них, я боюсь назвать их в присутствии такого рыкающего льва (смех)...

. . . .

Орлинский. ⟨...⟩ Тов. Луначарский, касаясь булгаковской пьесы «Дни Турбиных», несколько раз употребил довольно четкое, резкое слово, называя политическими идиотами,— я с ним в этом совершенно согласен,— ряд героев, которых вывели Булгаков и МХАТ в этом злосчастном спектакле. Для того чтобы не было никаких сомнений насчет максималистских излишеств, я хочу резко употребить то же слово и сказать, что здесь нет таких идиотов, которые бы всерьез защищали заколачивание театров и рекомендовали бы гильотину в отношении актеатров,— нет.

Маяковский. Есть двое.

Орлинский. Тогда беру условно «идиоты» в кавычки и позволяю т. Маяковскому автобиографически опровергнуть мое замечание. Я считаю, что все же, кроме т. Маяковского, здесь нет сторонников этого...

. . . .

Луначарский (заключительное слово). ⟨...⟩ Тов. Маяковский ревнует к театру. Ему кажется, что театр сильно любят, а литературу нет. Это неверно ⟨...⟩ В отношении того, чтобы поглаживать, прикармливать, давать возможность развернуться, мы, к сожалению, очень мало можем сделать. Вы говорите, как дети: «А мама Ване дала больше, чем Коле».

Маяковский. Вы смотрите, как на деление пирога, а я говорил о внимании.

Выступление на диспуте о постановке «Ревизора» в Гос. театре имени Вс. Мейерхольда (стр. 306). Стенограмма диспута (хранится у Н. А. Басилова, Москва). Стенографическая запись выступления Маяковским не правлена.

Впервые опубликовано в журн. «Советский театр», М. 1936, № 8 (см. А. Февральский, «Маяковский на театральных диспутах»).

9 декабря 1926 года состоялась премьера комедии Н. В. Гоголя «Ревизор» в Гос. театре имени Вс. Мейерхольда. Сценический текст был составлен постановщиком спектакля В. Э. Мейерхольдом и режиссером-лаборантом М. М. Кореневым путем композиции вариантов из различных редакций комедии. Этот подход к тексту, а также новизна и необычность трактовки и постановочных приемов вызвали бурные споры и самые противоположные отзывы в печати — от высокоположительных (А. В. Луначарского и других) до резко отрицательных.

В диспуте, состоявшемся 3 января 1927 года в Гос. театре им. Вс. Мейерхольда, приняли участие А. В. Луначарский, В. В. Маяковский, В. Э. Мейерхольд, писатели Андрей Белый, С. М. Третьяков, И. А. Аксенов, режиссер Н. О. Волконский, критики И. С. Гроссман-Рощин, М. Ю. Левидов, Р. А. Пельше, А. Л. Слонимский и другие. В отчете «Правды» (М. 1927, № 7, 9 января) сообщалось: «Диспут, закончившийся в 2 часа ночи, прошел в страстном тоне причем слушатели горячо реагировали на каждое выступление».

Отчеты о диспуте были также помещены в газетах «Известия ЦИК» (М. 1927, № 3, 5 января), «Вечерняя Москва» (М. 1927, № 3, 4 января) и др.

Стр. 306. *(Смех.) Товарищи, почему вы ржете?* — «Маяковский вышел на авансцену, перешагнув через стул. Таким резким движением он подчеркнул свой рост и в то же время свое намерение расправиться с предшественником по трибуне диспута — проф. Сретенским из Ростова-на-Дону, высказавшим точку зрения, с которой Маяковский был решительно несогласен. Комический оттенок, который Маяковский внес в свой выход, вызвал смех в зале. Отсюда реплика о „ржанье"» (А. Февральский, О Маяковском. (Воспоминания.) Журн. «Звезда», Л. 1945, № 4, стр. 89).

Стр. 308. ... *Хлестаков начинает хвастать, что из-за него с собой кончают и покойницы выплывают.*— В монолог Хлестакова (сцена его пьяного вранья) была введена реплика Собачкина из отрывка Гоголя «Комната в доме Марьи Александровны».

... *семьсот рублей стоит перепелка.* — «Один рябчик стоит восемьсот рублей, да какая-нибудь перепелка стоит тысячу» — вставка в текст спектакля из второй редакции «Ревизора».

Пятнадцать курьеров...— «Курьеров пятнадцать» — вставка из первой сценической редакции «Ревизора» (впоследствии была в спектакле заменена иным вариантом).

Герасимов М. П. (1889—1939); *Кириллов* В. Т. (1889—1943); *Жаров* А. А. (р. 1904); *Уткин* И. П. (1903—1944) — поэты.

Маяковский ... аванс взял, а пьесу не написал?— 23 марта 1926 года Маяковский подписал «согласительную записку» с Театром имени Вс. Мейерхольда, по которой обязался сдать театру свою пьесу «Комедия с убийством» не позже, чем через две недели. Однако «Комедия с убийством» не была завершена.

А Анатолий Васильевич Луначарский не виноват, когда говорит: «Назад к Островскому»? — См. примечание к выступлению на диспуте по докладу А. В. Луначарского «Первые камни новой культуры» (стр. 624).

Стр. 309. ... *сцену с лабарданом.* — Проф. А. А. Гвоздев в статье «Ревизия Ревизора» так описывал эту сцену спектакля: «Он ⟨Хлестаков⟩ спрашивает, хор чиновников отвечает. «Как называлась эта рыба?»—Ответ хора: «Лабардан-с», повторяемый несколько раз, пока Земляника не выделится из хора и не скажет отдельно: „Лабардан-с"». («Ревизор в Театре имени Вс. Мейерхольда». Сборник статей. «Academia», Л. 1927, стр. 36.)

... сцена дачи взяток. — Эту сцену, оказавшуюся недостаточно выразительной, Мейерхольд вскоре поставил заново.

«Евграф, искатель приключений» — пьеса А. М. Файко, поставленная в МХАТ II (премьера — 16 сентября 1926 года).

«Любовь под вязами» — пьеса Юджина О'Нейла, поставленная в Московском Камерном театре (премьера — 11 ноября 1926 года).

Зинаида Райх (1894—1939) — артистка Гос. театра имени Вс. Мейерхольда, жена В. Э. Мейерхольда.

Стр. 310. *«Бубус»* — пьеса А. М. Файко «Учитель Бубус», поставленная в Театре имени Вс. Мейерхольда (премьера — 29 января 1925 года).

... т. Шкловский решил упомянуть... — Маяковский имеет в виду статью: Виктор Шкловский, «Пятнадцать порций городничихи» («Красная газета», вечерний выпуск, Л. 1926, № 307, 22 декабря).

Стр. 311. *«Зори»* — см. примечания к выступлению на диспуте о постановке «Зорь» в Театре РСФСР Первом (стр. 601—602).

«Рычи, Китай!» — пьеса С. М. Третьякова, поставленная В. Ф. Федоровым под руководством В. Э. Мейерхольда (премьера состоялась 23 января 1926 года).

Выступления на диспуте «Упадочное настроение среди молодежи (есенинщина)» (стр. 312). Стенограмма диспута (Архив Академии наук СССР, Московское отделение). Выправленная стенограмма диспута издана книжкой: «Упадочное настроение среди молодежи» (изд. Комакадемии, М. 1927), в которую вошло первое выступление Маяковского, подвергшееся правке, возможно принадлежавшей автору (см. об этом: Сочинения, т. 10, М.— Л. 1933, стр. 1). Первое выступление печатается по изданию Комакадемии; второе — по невыправленной автором стенограмме архива Академии наук.

Второе выступление впервые напечатано в «Литературном наследстве», т. 65, М. 1958.

Важнейшие отличия неправленой стенограммы первого выступления от выправленной см. в разделе «Варианты и разночтения».

Диспут состоялся 13 февраля и 5 марта 1927 года в Москве, в Коммунистической академии под председательством В. М. Фриче. Доклад и заключительное слово были сделаны А. В. Луначарским. Кроме Маяковского, выступавшего 13 февраля и 5 марта, в прениях участвовали: Е. А. Преображенский, Л. С. Сосновский, В. П. По-

лонский, В. М. Фриче, К. Б. Радек, И. М. Нусинов, В. В. Ермилов, В. Г. Кнорин, а также студенческая и рабочая молодежь.

13 февраля и 5 марта, до выступлений, Маяковским было подано несколько реплик во время речи других ораторов. (См. их на стр. 638—639).

В записной книжке Маяковского 1927 года № 39 имеются записи, сделанные им на диспуте 5 марта перед своим выступлением (см. т. 13 наст. изд.).

Статья о диспуте напечатана в журнале «На литературном посту», М. 1927, № 5—6.

Стр. 312. *Сосновский* — см. примечание к статье «Как делать стихи?» (стр. 566).

Полонский — см. примечание к статье «[Записная книжка «Нового Лефа»]» (стр. 576). Выступал на диспуте дважды: 13 февраля и 5 марта.

Стр. 313. *Это было в Нижнем.*— В Нижнем-Новгороде Маяковский был в январе 1927 года.

...*Федерация советских писателей.* — Федерация объединений советских писателей (ФОСП) была создана в начале января 1927 года.

Там представители — семь пролетарских и семь крестьянских.— Во главе Федерации объединений советских писателей стоял Совет, в который вошли семь представителей от Всесоюзной ассоциации пролетарских писателей (ВАПП): Ю. Либединский, Л. Авербах, А. Фадеев, А. Серафимович, А. Зонин, Ф. Раскольников и А. Жаров; и столько же от Всероссийского общества крестьянских писателей (ВОКП): Г. Деев-Хомяковский, П. Замойский, М. Роги, В. Ужгин, А. Тарарухин, А. Вятич и И. Доронин. В Совет ФОСП входили также представители Всероссийского союза писателей (ВСП) и, позднее, Лефа, «Кузницы» и др. организаций.

Авербах Л. Л. (1903—1939) — ответственный редактор журнала «На литературном посту», активный деятель РАППа.

Вот какое новое толкование марксизма, Маркса и Ленина в крестьянском журнале «Жернов»...— Маяковский говорит о былине И. Новокшонова «Володимер Ильич», напечатанной в журнале «Жернов», М. 1926, № 4.

Стр. 315. *«От радости сердце разбилось вдвое».*— По-видимому, цитата в стенограмме искажена. Очевидно, имеются в виду строки из стихотворения «Лес» Евг. Глинтерника: «Глухой удар в опушку врос, || Разбитый эхом вдвое» («Красная нива», М. 1927, № 7, 13 февраля).

«Душа моя полна тоски, а ночь такая лунная».— Несколько измененные строки из стихотворения Аполлона Григорьева:

«О, говори хоть ты со мной,
Подруга семиструнная!
Душа полна такой тоской,
А ночь такая лунная!»

...Калинин выругал сухую, однообразную агитацитику...— В речи на XV московской губпартконференции М. И. Калинин сказал: «Политграмота должна быть одним из самых увлекательных предметов. ⟨...⟩ Нужно к преподаванию политграмоты допускать только таких лекторов, которые умеют говорить на настоящем русском языке, и ни в коем случае нельзя руководителю политграмотой выступать с пасторской манерой. Хорошую мысль ничего не стоит убить пасторским подходом.

⟨...⟩ Мы создали огромное количество по существу каких-то формальных начетчиков, которые читают по книжке, а политграмоту никогда нельзя преподавать по книжке» («Правда», М. 1927, № 16, 20 января).

«Знаю я, что с тобою другая...» — По-видимому, Маяковский привел, несколько изменив ее, строфу из стихотворения С. Есенина «Вечер черные брови насопил...»:

«Пусть я буду любить другую,
Но и с нею, с любимой, с другой,
Расскажу про тебя дорогую,
Что когда-то я звал дорогой».

П. И. Лавут рассказывает, что Маяковский, после одного из выступлений, на котором он также прочел эту строфу в измененном виде, сказал ему: «Лишнее доказательство тому, как увлекаются этим внешним «др»: я читаю строки, лишенные логического смысла, неправильно цитирую Есенина, и ни один человек не обратил внимания и ни слова не сказал об этом» (П. Л а в у т, «Маяковский едет по Союзу». «Знамя», М. 1940, № 4—5, стр. 210).

Стр. 316. *Ольшевец* М. О.— журналист, заведовал до 1928 года редакцией газеты «Известия ЦИК». Маяковский говорит далее о статье Ольшевца «Почему Леф?» (газ. «Известия ЦИК», М. 1927, № 22, 28 января), в которой лефовцы обвиняются, в частности, в формализме: «...лефовцы ⟨...⟩ находятся в прочном окружении формальной школы Шкловского, расположенной на противоположном полюсе от марксистского понимания культуры и искусства».

Воронский — см. примечание к статье «Расширение словесной базы» (стр. 581).

... как тип хулигана, который по классификации т. Луначарского мог быть использован для революции. — А. В. Луначарский сказал: «С одной стороны, рост хулиганства и рост пессимизма является признаком приближающейся революции, а с другой стороны, эти группы, в лучших своих элементах,— там есть элементы более или менее хорошие, для которых есть спасенье, — являются силой, питающей дальнейшую революцию».

Стр. 317. ... *Асеев, который выступал против Есенина...* — По-видимому, Маяковский говорит о выступлении Н. Н. Асеева на диспуте «О Есенине и есенинщине», который состоялся 20 декабря 1926 года в Гос. театре имени Вс. Мейерхольда.

Это поповство было на 100%...— Речь Полонского на диспуте 13 февраля «поповской» назвал один из выступавших — Федотов. Такую же оценку она получила впоследствии в прессе: «Как понять поповское выступление т. Полонского? По всей вероятности, в своей речи он хотел сказать, что все люди — братья, но сказал это несколько иначе. Это непонятно нам, особенно теперь, когда мы узнаем, в окружении каких «братьев» мы находимся» («Упадочничество и есенинщина». Журн. «На литературном посту», М. 1927, № 5—6, стр. 107).

... это поповство повторилось на вечере Есенина...— По-видимому, речь идет об указанном выше диспуте «О Есенине и есенинщине» в Гос. театре имени Вс. Мейерхольда. В газетной заметке о диспуте сообщалось: «Марксистское определение есенинской поэзии пытался дать докладчик т. Полонский. Ранее Есенин был поэтом радостного восприятия жизни, язычески радостного мироощущения. Первый удар этому был нанесен церковью и христианством, которые <...> отравили его жизнерадостность мистической скорбью, отрицанием всех земных радостей. <...> Есенин вне своих песен не мог жить...» («Известия ЦИК», М. 1926, № 296, 22 декабря).

Стр. 318. *Хулиганство — это озорные действия...*— Ср. строки из стихотворения «Моя речь на показательном процессе по случаю возможного скандала с лекциями профессора Шенгели»:

... хулиганство —
это
озорные деяния,
связанные
с неуважением к личности (т. 8 наст. изд.. стр. 28).

Стр. 319. ...*Бухарин в своих заметках...* — Речь идет о «Злых заметках» Н. И. Бухарина, напечатанных в Правде 12 января 1927 года.

Первые четыре стихотворения — Есенина.— Четыре стихотворения С. Есенина помещены на первой странице журнала «Красная нива», М. 1927, № 9, 27 февраля.

В сегодняшнем номере — стихотворение Дружинина...— В журнале «Красная нива», М. 1927, № 10, 6 марта напечатано стихотворение П. Дружинина «Аленушка».

Там он пел про царевича Ивана Дурака...— Н. Бухарин в «Злых заметках» резко критиковал стихотворение П. Дружинина «Российское», в котором есть строчки: «И в каждой хате есть царевна || И в каждой улице дурак».

Я сейчас пишу историю одного нагана, как боевой наган берется в руки, чтобы покончить с собой.— Сценарий «История одного нагана» 30 сентября 1927 года был сдан Маяковским в московское представительство ВУФКУ (Всеукраинского фотокиноуправления). Поставлен не был. (См. т. 11 наст. изд., стр. 149.)

Стр. 320. *Он сразу стал за Бухарина и говорит: «Я сам все это говорю». И переносит всю тяжесть обвинения на Леф...* — Речь идет о статье В. Полонского «Заметки журналиста. Леф или блеф?», напечатанной в «Известиях ЦИК» от 25 и 27 февраля 1927 года.

... придрался к статье Родченко.— Письма художника А. М. Родченко из Парижа («Родченко в Париже. Из писем домой») были напечатаны в журнале «Новый Леф», М. 1927, № 2, февраль. Эти письма резко критиковал В. Полонский в статье «Заметки журналиста. Леф или блеф?»

Реплики Маяковского на диспуте 13 февраля (I) и 5 марта (II)

I

Полонский. ⟨...⟩ Я бы очень хотел послушать т. Сосновского, чтобы он говорил о Есенине как о поэте, о том, что собой представляет поэзия Есенина, а отделываться тем, что Есенин обходил Малкина, это все равно что не сказать по существу ничего.

Маяковский. Он обошел Полонского, это больше.

II

Федотов. ⟨...⟩ Есенин потому так популярен, что он единственный первокласснейший поэт. ⟨...⟩ Я вас отошлю к самому Есенину. Кто же лучше знает, чем сам Есенин о самом себе...

> ⟨...⟩ Мечтатель сельский —
> Я в столице
> Стал первокласснейший поэт.

Маяковский. Я согласен быть второклассным поэтом! (Смех, шум.)

. . . .

Полонский. Если человек на улице упал, сломал себе ногу и недели две лежит и стонет, то нельзя же его назвать упадочником.

Маяковский. Плохое сравнение.

Выступление на заседании сотрудников журнала «Новый Леф» (стр. 321). Стенограмма заседания, опубликованная в журнале «Новый Леф», М. 1927, № 3, март, под заглавием «Протокол о Полонском. (Выписка из стенограммы заседания сотрудников журнала „Новый Леф“ от 5/III 1927 г. Пункт 2-й текущих дел.)».

«Пункт 2-й текущих дел» заседания был посвящен обсуждению появления в «Известиях ЦИК» статей М. Ольшевца («Почему Леф?» в газете «Известия ЦИК», М. 1927, № 22, 28 января) и В. Полонского («Заметки журналиста. Леф или блеф?» в газете «Известия ЦИК», М. 1927, № 46, 26 февраля и № 48, 27 февраля). В этих статьях резкой критике подвергся журнал «Новый Леф», начавший выходить с января 1927 года.

Заседание проходило под председательством Маяковского. Кроме Маяковского, начавшего прения, выступали: С.М. Третьяков, В. Б. Шкловский, Н. Ф. Чужак, А. М. Родченко, Н. Н. Асеев, М. Ю. Левидов, Б. Ф. Малкин, О. М. Брик. Маяковский огласил, кроме того, письмо В. О. Перцова, лично не присутствовавшего.

Большинством голосов было постановлено на страницах «Нового Лефа» Ольшевцу и Полонскому не отвечать.

Полемика Маяковского с Полонским продолжалась и в дальнейшем. См. выступления на диспуте «Леф или блеф?» и примечания к ним (стр. 325—350 и 640—650).

Стр. 321. *Ольшевец* — см. примечание к выступлению на диспуте «Упадочное настроение среди молодежи (есенинщина)» (стр. 636).

Полонский — см. примечание к статье «[Записная книжка «Нового Лефа»]» (стр. 576).

«Новый Леф» — журнал, выходивший под редакцией Маяковского в 1927—1928 гг.

Стр. 322. *Прав т. Ханин в № 2 «Молодой гвардии»...* — Имеется в виду статья Д. Ханина «Два пути литературного молодняка».

... из общей массы ругаемых Полонский выделяет уже изруганного другим Ольшевцом Кушнера. — Полонский в своей статье похвалил путевой очерк Б. Кушнера о Голландии «Транзитная страна» («Новый Леф», М. 1927, № 1, январь), который получил резко отрицательную оценку в статье Ольшевца.

... стих Пастернака, напечатанный в «Новом Лефе», целиком перепечатан «Новым миром». — Отрывок из поэмы Б. Пастернака «Лейтенант Шмидт» напечатан в журнале «Новый Леф», М. 1927, № 1, январь. Этот же текст (в несколько отличной редакции) — в журнале «Новый мир», М. 1927, № 2, февраль. (В «Новом мире» поэма печаталась полностью.)

Стр. 323. *...материальная обеспеченность других журналов, например «Нового мира», списывающего убытки на «Известия» ...* — Журнал «Новый мир» выпускался издательством «Известия ЦИК».

... «Леф» «узурпирует свои лозунги у коммунистической партии». — Имеется в виду следующее место из статьи В. Полонского: «...данные строки не следует понимать как борьбу ⟨...⟩ против лозунгов «Лефа», которые им узурпированы, ибо многие из них являются лозунгами нашей коммунистической литературной борьбы».

Заявление Маяковского, председательствовавшего на заседании

Среди нас присутствует в качестве гостя т. Малкин. Хотя он организационно и не принадлежит к Лефу, но он хорошо знает нашу работу с момента Октябрьской революции, и нам было бы интересно выслушать его мнение о выступлении Полонского.

Выступления на диспуте «Леф или блеф?» (стр. 325). Стенограмма диспута (БММ и, неполностью, ИМЛИ). Стенографическая запись выступлений Маяковским не выправлена. Качество записи местами неудовлетворительно.

Впервые опубликованы в «Литературном наследстве», т. 65, М. 1958.

Диспут был организован в связи с полемикой, развернувшейся между Маяковским — редактором журнала «Новый Леф» и критиками В. Полонским и М. Ольшевцом. (См. примечания к выступлению Маяковского на заседании сотрудников журнала «Новый Леф», стр. 639—640.)

Состоялся диспут 23 марта 1927 года в Москве, в Большой аудитории Политехнического музея, под председательством В. М. Фриче.

Маяковский выступал с вступительным и заключительным словом. Во время речи других ораторов им было подано несколько реплик. (См. их на стр. 649—650.)

Выступали также: В. П. Полонский, В. Б. Шкловский, О. М. Бескин, М. Ю. Левидов, И. М. Нусинов, Н. Н. Асеев и Л. Л. Авербах.

После диспута полемика была продолжена Полонским, опубликовавшим в журнале «Новый мир», М. 1927, № 5, статью «Критические заметки. Блеф продолжается». Затем в журнале «Новый Леф», М. 1927, № 5 появилось стихотворение вернувшегося из заграничной поездки Маяковского — «Венера Милосская и Вячеслав Полонский» (т. 8 наст. изд., стр. 111).

Заметки о диспуте напечатаны в газетах «Вечерняя Москва», М. 1927, № 67, 24 марта; «Известия», М. 1927, № 69, 25 марта и в журнале «На литературном посту», М. 1927, № 7, апрель.

Стр. 325. *На последнем диспуте он, как докладчик, имел последнее, заключительное слово...*— Очевидно, Маяковский говорит о диспуте «О Есенине и есенинщине», состоявшемся 20 декабря 1926 года в Гос. театре имени Вс. Мейерхольда, на котором Полонский выступал с докладом.

Стр. 326. *...резолюция ЦК партии по вопросам литературы...*— Резолюция ЦК РКП(б) от 18 июня 1925 года «О политике партии в области художественной литературы».

Воронский — см. примечание к статье «Расширение словесной базы» (стр. 581).

Стр. 327. *На первых же порах Леф заключил соглашение с ВАППом.*—См. заметку «Леф и МАПП» и примечания к ней (стр. 65 и 559).

Стр. 328. *Федерация советских писателей* — точнее Федерация объединений советских писателей (ФОСП). Первоначально в состав ФОСП вошли три организации: Всесоюзная ассоциация пролетарских писателей, Всероссийский союз писателей и Всероссийское общество крестьянских писателей. 9 февраля 1927 года в ФОСП была принята группа Леф. Вошли в ФОСП также «Перевал», «Кузница» и др.

«Кузница» — литературная группа, организованная в 1920 году пролетарскими поэтами, вышедшими из московского Пролеткульта. Прекратила свое существование в 1932 году.

«Перевал» — литературная группа, существовавшая в 1923—1932 гг.; была организована А. К. Воронским. «Теоретики» «Перевала» отстаивали интуитивность и субъективизм творчества, «независимость» художника от эпохи.

... группировка конструктивистов. — См. примечание к статье «За что борется Леф?» (стр. 554).

... выступление о Сергее Есенине. — статья В. Полонского «Памяти Есенина» в журнале «Новый мир», М. 1926, № 1, январь.

И вторая статья — о Бабеле. О Малашкине, об Артеме Веселом... — Имеются в виду «Критические заметки» Вяч. Полонского в журнале «Новый мир» за 1927 год: «О Бабеле» — в № 1; «О рассказах Сергея Малашкина» — в № 2; «Об Артеме Веселом» — в № 3.

Стр. 329. ... *„как хороши, как свежи были розы"?* — строка из стихотворения И. П. Мятлева «Розы», использованная И. С. Тургеневым в его известном стихотворении в прозе.

... рассказы Бабеля — «Соль», «Смерть Долгушова». — Главы из книги И. Бабеля «Конармия»—«Соль» и «Смерть Долгушова»— были напечатаны в журнале «Леф», М.— П. 1923, № 4, август — декабрь (вышел в 1924 году).

«Острый, как спирт, и цветист, как драгоценный камень». — В своей статье Полонский пишет о книге Бабеля «Конармия»: «В ней 168 страниц, включающих 34 рассказа, острых, как спирт, и цветистых, как драгоценные камни» (журн. «Новый мир», М. 1927, № 1, стр. 197).

«Мы крепки, как спирт в полтавском штофе». — Строка из стихотворения Маяковского «Юбилейное» (т. 6 наст. изд., стр. 53).

«В свете романтической призмы...» — цитата из той же статьи Полонского о Бабеле, стр. 201.

... у Полонского хватило доброго мужества не только защищать его, как поэта... — Маяковский говорит о выступлении Полонского на диспуте «Упадочное настроение среди молодежи (есенинщина)» 13 февраля 1927 года.

Стр. 330. *Того, о котором Бухарин писал...* — Далее цитаты из статьи Н. Бухарина «Злые заметки» — «Правда», М. 1927, № 9, 12 января.

«Бухарин выступал не против Есенина, а против есенинщины». — Полонский в своем выступлении сказал: «Бухарин бьет по определенным вредным явлениям, которые называет есенин-

щиной, но не по Есенину» (стенограмма диспута «Упадочное настроение среди молодежи. Есенинщина». Изд. Комакадемии, М. 1927, стр. 84).

Буду цитировать по всему комплекту «Лефа» — и по первому и по второму...— Маяковский говорит о журналах «Леф» (1923—1925) и «Новый Леф», который начал издаваться с января 1927 года.

Стр. 331. *«Леф будет бороться за искусство — строение жизни...»*— Маяковский цитирует редакционную статью «За что борется Леф?» в журнале «Леф», М.— П. 1923, № 1, март. (Статья написана Маяковским, см. ее на стр. 40.)

«Леф» пишет... — Далее цитаты из редакционной статьи журнала «Новый Леф», М. 1927, № 1, январь—«Читатель!». (Статья написана Маяковским, см. ее на стр. 128). Эти цитаты Полонский приводит в своей статье «Леф или блеф?»

...Булгакова с «Днями Турбиных»...— См. примечание к выступлению по докладу А. В. Луначарского «Театральная политика советской власти» (стр. 629).

Замятин Е. И. (1884—1937) — писатель, впоследствии эмигрировавший из СССР.

Стр. 332. *...письма Родченко...* — Письма художника А. М. Родченко были напечатаны в журнале «Новый Леф», М. 1927, № 2, февраль («Родченко в Париже. Из писем домой»).

«Если Родченко неведом Полонскому, то это факт не биографии Родченко, а биографии Полонского». — Цитата из выступления В. Б. Шкловского на заседании сотрудников журнала «Новый Леф» 5 марта 1927 года («Протокол о Полонском»—«Новый Леф», М. 1927, № 3, март, стр. 42).

... каталог на Парижской выставке... — Речь идет о каталоге Советского павильона на Международной художественно-промышленной выставке в Париже в 1925 году.

Стр. 333. *... двадцать пять листов издания Комакадемии — вся история Компартии — дело Родченко.*— Имеется в виду «История ВКП(б) в плакатах» (25 фотоплакатов), выполненная художником А. М. Родченко по заданию Музея революции и Комакадемии. (См. журнал «Новый Леф», М. 1927, № 2, стр. 47.)

...писать книжку по истории советского плаката...— О работе В. Полонского «Русский революционный плакат» см. примечание к статье «Революционный плакат» (стр. 550).

...Полонский будет говорить: а у меня Кругликова силуэтики дала.— Силуэты художницы-графика Кругликовой Е. С. (1865—1941)

публиковались в журнале «Красная нива», редактировавшемся В. П. Полонским. (См., например, № 8, 21 февраля 1926 г., № 28, 11 июня 1926 г.)

Степанова В. Ф. (1893—1958) — художница; вместе с Маяковским участвовала в создании советской рекламы, в 1929 году оформляла сборник Маяковского «Грозный смех» (вышел в 1932 г.).

Лавинский А. М. (р. 1893) — художник, сотрудник Маяковского по «Окнам РОСТА», один из создателей спектакля «Мистерия-буфф» в Театре РСФСР Первом, вместе с Маяковским работал в области советской рекламы.

Семенова Е. В. (р. 1898) — художница, примыкавшая к группе Леф, работала в области оформления клубов, выставок и т. д. Вместе с Маяковским участвовала в создании рекламы Моссельпрома.

... написано из Берлина... — Видимо, Маяковский оговорился. Правильно: из Риги.

Стр. 335. *Лукомский* Г. К.— искусствовед, после революции— эмигрант.

Стихотворение фининспектору мы помещаем у Полонского и у Воронского... — Стихотворение Маяковского «Разговор с фининспектором о поэзии» было напечатано в журнале «Новый мир», М. 1926, № 10, октябрь. (Журнал редактировался В. Полонским.)

«В общий бурный поток нового советского культурного строительства...»— Цитата из статьи М. Ольшевца «Почему Леф?», напечатанной в газете «Известия ЦИК», М. 1927, № 22, 28 января.

Стр. 336. *В этой книжке имеется статья о Сельвинском за подписью присутствующего здесь т. Лежнева.* — Имеется в виду статья А. Лежнева «Илья Сельвинский и конструктивизм» в журнале «Печать и революция», М. 1927, № 1, январь—февраль. (Журнал редактировался В. Полонским.)

Это второй Полонский... — Маяковский говорит о редакторе «Красной нови» А. Воронском.

И в одной из таких статей пишут про Сельвинского...—Далее цитата из библиографической статьи К. Локса «Эпопея Сельвинского», напечатанной в журнале «Красная новь», М. 1927, № 3, март, стр. 236.

Стр. 337. *...выпустил целую книгу стихотворений под названием «Опыты»...*— Книга С. Кирсанова «Опыты» была выпущена Государственным издательством в 1927 году.

«Юголеф» — журнал, выходивший в 1924 году в Одессе. С. Кирсанов был секретарем редакции журнала.

Я счастлив, как зверь, до ногтей, до волос...— Из стихотворе-

ния С. Кирсанова «Маяковскому». В тексте стихотворения не «с капитаном», а «с командиром».

...стихотворение о лахудре...— Речь идет о стихотворении И. Уткина «Стихи красивой женщине». Маяковский неточно цитирует строки:

Не твоим ли пышным
Бюстом
Перекоп мы защищали?

(И. Уткин, Первая книга стихов. Госиздат, 1927).

Стр. 338. *...книжку Уткина о Мотэле...*— «Повесть о рыжем Мотэле, господине инспекторе, раввине Исайе и комиссаре Блох» И. Уткина вышла отдельным изданием в 1926 году.

Еще недавно и с этой эстрады и всюду на территории Советского Союза я читал произведения Светлова.— Маяковский неоднократно читал с эстрады стихотворение М. Светлова «Гренада». (См. об этом в статье М. Светлова «История одного стихотворения»— журнал «Москва», 1957, № 12, стр. 211.)

...стихотворение о Макдональде...— Речь идет о стихотворении А. Жарова «Социалист».

Стр. 339. ...*«грудь грудью друг против друга стоит Леф и молодые писатели».* — Неточная цитата из статьи «Леф или блеф?». У Полонского: «Леф грудью стоит против юности, юность — против Лефа».

...стихотворение, посвященное Максиму Горькому...— «Письмо писателя Владимира Владимировича Маяковского писателю Алексею Максимовичу Горькому» было опубликовано в журнале «Новый Леф», М. 1927, № 1, январь. (См. т. 7 наст. изд., стр. 206.)

Наседкин В. Ф. (1895—1940) — поэт, по преимуществу лирик; входил в группу «Перевал».

Стр. 340. *«Тем обиднее, ибо великолепное „Письмо к Горькому" Маяковского заставляет думать, что он работает на два плана».*— Цитата из статьи А. Безыменского «На чистоту. (Вынужденный ответ Лефу)» в журнале «Новый мир», М. 1927, № 2, февраль, стр. 199.

«Раз „деться некуда", остается одно—идти по привычной дорожке...».— Цитата из статьи Н. Чужака «К задачам дня» в журнале «Леф», М.— П. 1923, № 2, апрель—май, стр. 151.

Стр 341. *«Пока написано 30 миниатюр...»* — Маяковский приводит отрывок из заметки А. Безыменского «Что я пишу» (напечатанной в газете «Вечерняя Москва», М. 1927, № 63, 19 марта), перемежая цитаты своими комментариями.

И помещается статья Безыменского «На чистоту». — Имеется в виду уже цитированная Маяковским статья, напечатанная в журнале «Новый мир», М. 1927, № 2, февраль.

Я категорически утверждаю, что при всех заимствованиях ни разу авторские права на заимствование никакой ⟨ни в какой?⟩ литературной статье ⟨нами?⟩ не предъявлялись. — Стенографическая запись здесь дефектна. Видимо, Маяковский полемизирует со следующим заявлением А. Безыменского: «Одним из любимейших Лефом способов доказательства, что он во главе литературы,— является выдергивание из произведений авторов других групп тех мест, которые похожи на те или иные отрывки из произведений лефов... Там и тут лефы старательно подчеркивают эти якобы заимствования у них».

Авербах — см. примечание к выступлению на диспуте «Упадочное настроение среди молодежи (есенинщина)» (стр. 635).

Стр. 342. *Всегда и везде орет про это...*— Строки из эпиграммы Безыменского «Ода скромности», которые Безыменский цитирует в статье «На чистоту». (Эпиграмма печаталась в «Комсомольской правде», М. 1926, № 129, 6 июня.)

И скрипка у меня есть, но немного нервная, скрипка издергалась. «Как это» есть у меня. — Имеется в виду стихотворение «Скрипка и немножко нервно» (т. 1 наст. изд., стр. 68).

«А вот отрывок „Письма к Горькому"...» — Цитата из статьи Безыменского «На чистоту». Строки из стихотворения Маяковского приводятся Безыменским неверно. У Маяковского:

Кстати,
говорят,
что Вы открыли мощи
этого...
Каллиникова.

Ставшего из них классиком Владимира Маяковского почему не избрали членом Художественной академии наук? —Маяковский имеет в виду следующее место статьи Полонского «Леф или блеф?»: «О Маяковском не говорю: он давно превратился в классика, и просто непонятно, почему он еще не избран действительным членом Государственной академии художественных наук».

Стр. 343. *...т. Полонский на страницах тех же «Известий» называл Кушнера «неким»...*— «Неким» назван Кушнер в статье М. Ольшевца «Почему Леф?» в газете «Известия ЦИК», 1927, № 22, 28 января.

...Полонский выделяет одного Кушнера, говоря о том, что он написал очень неплохую вещь.— См. примечание к выступлению на заседании сотрудников журнала «Новый Леф» (стр. 640).

...отрывки ее идут у Полонского.— Путевой очерк Б. Кушнера «Берлин» напечатан в журнале «Новый мир», М. 1927, № 2, февраль.

...писатель, которого Полонский похвалил, это — Пастернак. Опять потому, что человек перешел к нему.— См. примечание к выступлению на заседании сотрудников журнала «Новый Леф» (стр. 640).

... Он выступает как редактор трех журналов...— В. Полонский был редактором журналов: «Новый мир», «Красная нива» и «Печать и революция».

Стр. 344. *...на пятилетии «Красной нови»...* — Пятилетие журнала «Красная новь» отмечалось 21 февраля 1927 года в Доме Герцена.

...не много ли — три журнала на одного человека? — Маяковский имеет в виду статью Н. Чужака «Добрые заметки», где есть следующее замечание: «...не лучше ли было бы, действительно, если бы на одного редактора у нас приходилось бы только по одному журналу?» («Новый Леф», М. 1927, № 3, март, стр. 36).

Вот стихотворение, заслуживающее места в номере Парижской коммуны... — Цитируется стихотворение В. Наседкина, напечатанное в журнале «Красная нива», М. 1927, № 12, 20 марта.

Стр. 345. *Шкловский* — см. примечание к статье «Караул!» (стр. 573). Шкловский был одним из сотрудников журнала «Новый Леф».

...все знают, о чем говорил Бескин.— О. М. Бескин в своем выступлении сказал: «...теории т. Шкловского и политические выводы, которые делает сам же т. Шкловский в своих книгах <...>, глубоко реакционные».

...Воронский выпустил «Третью фабрику».—Книжка В. Шкловского «Третья фабрика» была выпущена в 1926 году издательством «Круг», одним из руководителей которого был А. К. Воронский.

Цитата, что у литературы два пути, а третьего нет и что по нему нужно идти...— Имеется в виду следующее утверждение В. Шкловского:

«Есть два пути сейчас. Уйти, окопаться, зарабатывать деньги не литературой и дома писать для себя.

Есть путь — пойти описывать жизнь и добросовестно искать нового быта и правильного мировоззрения.

Третьего пути нет. Вот по нему и надо идти. Художник не должен идти по трамвайным линиям». (В. Шкловский, «Третья фабрика», изд. «Круг», М. 1926, стр. 84.)

Стр. 346. *Он говорит о Пушкине, и говорит так...*— Далее цитата из книги: Л. Войтоловский, «История русской литературы XIX и XX вв.», часть первая, М.—Л. 1926, стр. 23.

Стр. 348. *...Леониду Лоэнгриновичу Собинову...*— Маяковский называет так певца Л. В. Собинова, одной из главных партий которого была партия Лоэнгрина в одноименной опере Вагнера.

...«Ни слова, о друг мой, ни вздоха» — романс П. И. Чайковского на слова стихотворения Морица Гартмана в переводе А. Н. Плещеева «Молчание». Исполнение этого романса Собиновым на вечере памяти Есенина 18 января 1926 года во МХАТе Маяковским было воспринято как одно из проявлений упадочной «есенинщины». См. также стихотворение «Сергею Есенину» в т. 7 наст. изд., стр. 100.)

Мое стихотворение, посвященное Пушкину...— Имеется в виду стихотворение «Юбилейное». (См. т. 6 наст. изд., стр. 47.)

Стр. 349. *Нусинов* И. М. (1889—1950)—критик и литературовед.

...«непочтение к Максиму Горькому». — В этом упрекал Маяковского И. Нусинов, критикуя «Письмо писателя Владимира Владимировича Маяковского писателю Алексею Максимовичу Горькому».

...Горький присоединился к моему мнению.— Маяковский имеет в виду письмо А. М. Горького в редакцию газеты «Известия», в котором говорится:

«С некоторого времени мои частные письма к литераторам публикуются в газетах.

Мне помнится, что в прежнее время литераторы более или менее терпеливо ждали, когда корреспондент умрет и уже после похорон печатали письма его.

Я просил бы собратьев по перу тоже подождать немножко и не ставить меня при жизни в смешную и неудобную позу человека, как бы раздающего «патенты», «удостоверения» и т. д.

Я думаю, что и для товарищей по перу торопливость, с которой они публикуют мои письма, тоже, пожалуй, не очень удобна». (Опубликовано в газете «Известия ЦИК», М. 1927, № 15, 19 января.)

Поводом для этого письма послужила статья М. Ольшевца «Писатель в одиночестве. Почему?» («Известия ЦИК», 1927, № 1, 1 января), где было опубликовано письмо Горького к Вс. Иванову, содержавшее высокую оценку его творчества последнего времени.

Полонский. ⟨...⟩ И если я оценил в два рубля строка, потому что я предлагал за ваши стихи по два рубля строка.

Маяковский. А почему полтора платили?

Полонский. Я боюсь здесь быть нескромным. Маяковский был неосторожен. Несмотря на то, что он большой поэт, он простодушный человек. Он меня увлекает на такие улики, когда я смогу рассказать кое-что о нашей редакционной работе, и это может, пожалуй, сконфузить Маяковского.

Маяковский. Нет!!! (Смех, шум и аплодисменты.)

Полонский. ⟨...⟩ Я не плачу́ просто потому, что Маяковский уже месяца три перестал у меня работать.

. . . .

Полонский. ⟨...⟩ Если бы я захотел, я завтра же был бы в любой литературной организации.

Маяковский. Кроме Лефа.

Полонский. Да, потому что я в Леф не пойду.

Маяковский. И не в ВАПП.

Полонский. ⟨...⟩ Я сейчас в ВАПП не пошел бы. Я глубоко убежден, что в тот момент, когда у меня не было бы принципиальных разногласий даже с Лефом ... вы скажете, что не приняли бы?

Маяковский. Приняли бы на испытание.

. . . .

Бескин. ⟨...⟩ «Третья фабрика» т. Шкловского только что вышла.

Шкловский. Год тому назад.

Бескин. ⟨...⟩ Я не знаю, когда вы ее писали, но вы дали ее издавать под маркой 1926 года.

Маяковский. И под маркой Воронского.

. . . .

Нусинов. ⟨...⟩ Пушкин не печатал в своем журнале прозы, но он написал «Капитанскую дочку». Где «Капитанская дочка» Лефа? Где такая проза Лефа?

Маяковский. У нас «Капитанский сын» — Родченко.

. . . .

Нусинов. ⟨...⟩ Марксизм не прибор, а миросозерцание, и к нему ни Шкловский, ни лефы не придут.

Маяковский. А чего вы радуетесь?

. . . .

Полонский <второе выступление>. <...> Разумеется, у нас много лиц, по которым можно бить. Сегодня я ударил по Лефу, завтра я ударю в другое место.

Маяковский. Размахался парень!

Выступление на заседании комиссии ленинградских государственных академических театров (стр. 351). Протокол заседания (Ленинградский театральный музей). Опубликовано: журн. «Звезда», Л. 1957, № 7 (см. Сим. Дрейден, «Двадцать пятое»).

В начале января 1927 года, в связи с приближающимся десятилетием Октябрьской революции, дирекция ленинградских государственных академических театров создала специальную «Комиссию по организации празднеств десятилетия Пролетарской Революции». Комиссия разработала обширный план и, не полагаясь на результаты открытого конкурса, дала «скорейший заказ литературной обработки темы «Октябрь» ряду значительных литераторов»; в первую очередь — Демьяну Бедному, В. В. Маяковскому, И. Э. Бабелю, Ю. Н. Либединскому. Для переговоров с этими писателями в Москву был командирован член комиссии, режиссер В. Р. Раппапорт. В результате переговоров 16 февраля с Маяковским был подписан договор, по которому: «Автор обязуется изготовить и предоставить для ленинградских государственных академических театров по случаю десятилетия пролетарской революции законченное художественное произведение (литературную обработку темы) «Октябрь», каковое могло бы послужить канвой для синтетического спектакля, сценарий которого будет разработан самими академическими театрами; выбор литературной формы произведения предоставляется автору... Автор обязуется представить свое произведение к 15 июня 1927 года».

15 июня 1927 года Маяковский на заседании юбилейной комиссии читал семь глав (2—8) поэмы «25-ое октября 1917 года», впоследствии названной «Хорошо!», которую он предлагал для постановки к 10-летию Октября. Заседание происходило в помещении Музея академических театров (теперь Ленинградского театрального музея); присутствовали не только члены комиссии, но и режиссеры, актеры ленинградских театров, критики, работники музея. Первое чтение поэмы вызвало большой интерес. Выступили режиссеры С. Э. Радлов, Н. В. Петров, В. Р. Раппапорт, Д. Х. Пашковский, председатель комиссии А. П. Воробьев, управляющий ленинград-

скими академическими театрами И. В. Экскузович, артисты Ю. М. Юрьев и Ю. В. Корвин-Круковский и др. Все участники обсуждения подчеркивали большую идейно-художественную ценность произведения. В заключение с ответным словом выступил Маяковский.

Спектакль «Двадцать пятое» был поставлен режиссером Н. В. Смоличем в Малом оперном театре. Премьера состоялась 6 ноября 1927 года.

Стр. 352. *«Социализм...»— Ну да, социализм: свободный, радостный труд...*— В тексте поэмы — «Что? Социализм: свободный труд свободно собравшихся людей». (См. т. 8 наст. изд., стр. 272.)

Выступления на диспуте «Пути и политика Совкино» (стр. 353). Стенограмма диспута (ЦГАОР и ЦГАЛИ). Стенографическая запись Маяковским не правлена.

Неполный текст напечатан в сборнике «Вокруг Совкино. Стенограмма диспута <...>», изд. «Теакинопечать», М. 1928. Полностью впервые опубликовано в «Литературном наследстве», т. 65, М. 1958.

В годы, предшествовавшие первой пятилетке, советская общественность энергично боролась с деляческим уклоном в деятельности руководства государственного треста «Совкино», который ведал кинопроизводством и прокатом.

8 октября 1927 года в Москве, в Доме печати, состоялся диспут на тему «Пути и политика Совкино», организованный ЦК ВЛКСМ, редакцией «Комсомольской правды» и Обществом друзей советской кинематографии. После доклада члена правления Совкино П. А. Station Бляхина были открыты прения, сразу принявшие бурный характер, так как большинство ораторов резко критиковало деятельность Совкино. Диспут не удалось закончить в один вечер, и 15 октября состоялось его продолжение, перенесенное в Центральный дом работников искусств, который тогда помещался по улице Герцена, 19. На диспуте выступили редактор «Комсомольской правды» Т. Костров, зам. председателя Главполитпросвета В. Н. Мещеряков, представители ЦК ВЛКСМ Д. Ханин и Шор, представители ВАПП В. М. Киршон и В. Сольский, журналисты Л. С. Сосновский и Н. И. Смирнов, члены правления Совкино М. П. Ефремов и И. П. Трайнин, отв. секретарь Ассоциации революционной кинематографии К. Ю. Юков, зам. председателя Общества друзей советской кинематографии О. Г. Баршак, писатель В. Б. Шкловский, редактор журнала «Советский экран» Н. М. Яковлев, критик А. Р. Орлинский и др.

Маяковский принял участие во втором вечере и выступил на нем дважды.

Сохранилась сделанная Маяковским на этом вечере запись некоторых высказываний. (См. т. 13 наст. изд.)

Отчеты о диспуте с изложениями выступлений Маяковского были напечатаны в газ. «Вечерняя Москва», 1927, № 237, 17 октября; «Комсомольская правда», М. 1927, № 242, 22 октября и «Кино», М. 1927, № 43, 25 октября.

Описание выступления Маяковского на этом диспуте впоследствии было приведено в статье Н. Асеева «Маяковский» (Альманах с Маяковским, изд. «Советская литература», М. 1934, стр. 24—26).

Стр. 353. *...у Шведчикова был представитель такой-то газеты...* — К. М. Шведчиков был председателем правления Совкино.

Стр. 354. *«Рейс мистера Ллойда»* — фильм, поставленный режиссером Д. Н. Бассалыго (производство Совкино, выпуск 1927 года).

ВУФКУ пришлет нам своего «Тараса Трясило». — «Тарас Трясило» (реж. П. И. Чардынин) — один из фильмов производства Всеукраинского фотокиноуправления (выпуск 1927 года).

«Поэт и царь» — фильм, поставленный режиссером В. Р. Гардиным (выпуск 1927 года).

Стр. 355. *Бухарин в «Злых заметках»...* — См. примечание к выступлению на диспуте «Леф или блеф?» (стр. 642).

...на фоне памятника, который поставлен Антокольским... — Речь идет о бронзовой фигуре Петра I, отлитой в 1883 г. по модели скульптора М. М. Антокольского и поставленной в Петергофе.

Указывают на Эйзенштейна, на Шуб... — Эйзенштейн С. М. (1898—1948), Шуб Э. И. (1894—1959) — кинорежиссеры.

Стр. 356. *Она художественная...* — «Она» — кинокартина. Речь идет о документальном фильме «Падение династии Романовых», смонтированном режиссером Э. И. Шуб из кусков кинохроники.

Мной был сделан сценарий... — Маяковский имеет в виду свой сценарий «Как поживаете?».«Историю» чтения этого сценария правлению Совкино Маяковский описал в статье «Караул!» (см. стр. 130).

...т. Ефременко или, как это у вас называется, т. Ефремов... — М. П. Ефремов — зам. председателя правления Совкино.

Стр. 357. *Чаров* — Ан. Чаров — журналист, сотрудник «Комсомольской правды»; судя по стенографическому и газетным отчетам, на этом диспуте не выступал.

...мы шесть месяцев стоим перед угрозой наступления на нас, перед бряцанием оружия всего мира...— Речь идет о напряженном политическом положении, возникшем в результате провокационных выступлений английского империализма против Советского Союза (на эту тему написаны стихотворения Маяковского «Да или нет?», «Слушай, наводчик!», «Ну, что ж!», «Призыв» и др. См. т. 8 наст. изд.).

Стр. 358. *Протазанов* Я. А. (1881—1945) — кинорежиссер.

Стр. 359. *...замечание относительно безответственности критики.*— А. Р. Орлинский, взявший слово на этом диспуте после первого выступления Маяковского, сказал: «Когда приходит Маяковский и критикует Главрепертком, который является легальной оппозицией по отношению к Совкино, то я считаю, что это безответственная критика, не желающая учитывать советские условия».

Нам Совкино в лице Эйзенштейна будет показывать поддельного Ленина, какого-то Никанорова или Никандрова...— См. примечание к заметке «[О кино]» (стр. 578).

И нашу хронику мы покупаем на доллары из Америки.— Незадолго до диспута в печати появилось сообщение о том, что Совкино приобрело в Америке кадры кинохроники 1918—1920 гг., в которых был заснят В. И. Ленин.

Реплики Маяковского на диспуте

Яковлев. 〈...〉 Чтобы обслужить все наши экраны, нужно 200 фильм в течение года... Может ли кто-нибудь сказать, что у нас есть достаточное количество сценаристов, включая Шкловского и прочих, которые могли бы дать все 200 картин, какие нужно?

Маяковский. Я могу сказать, что могу 〈могут?〉 дать 500.

. . . .

Бляхин (заключительное слово). 〈...〉 Когда в правлении мы проводили этот сценарий [1], нам пришлось заявить, что 500 комсомольцев прочитали его и одобрили. Тогда было прямо сказано, что нужно откупиться и принять. Значит «Кружева» — это откуп от общественности.

Маяковский. Была директива откупиться от общественности?

Бляхин. Такой директивы не было, но какая-то другая дирек-

---

[1] Речь идет о правлении Совкино и о сценарии «Кружева» (вскоре фильм по этому сценарию был поставлен режиссером С. И. Юткевичем).

тива действует <...> так сказать, художественно-идеологическая установка: «... надо брать мелкие сюжеты и лучше любовные... Учитесь на заграничных фильмах, как надо бить тарелки и расквашивать носы, а остальное придет само».

Маяковский. Что же, такая директива была?

Бляхин. Это несложная формулировка, в отношении которой директивы не было, а она все-таки существует.

Выступление на диспуте о художественных произведениях на выставке Совнаркома к десятилетнему юбилею Октябрьской революции (стр. 360). Стенограмма диспута (Архив Академии наук СССР, Московское отделение). Стенографическая запись выступления Маяковским не выправлена.

Впервые опубликовано в «Литературном наследстве», т. 65, М. 1958.

Диспут был организован секцией литературы и искусства Коммунистической академии совместно с секцией методологии Института археологии и искусствознания РАНИОН (Российской ассоциации научно-исследовательских институтов общественных наук) и происходил 13 февраля 1928 года в Москве, в помещении Комакадемии. Председательствовал на диспуте В. М. Фриче. С докладами выступали искусствоведы А. А. Федоров-Давыдов и А. М. Михайлов. В прениях, кроме Маяковского, участвовали художники и художественные критики: П. Ю. Киселис, Г. Г. Ряжский, Ф. С. Рогинская, В. Н. Перельман, А. Н. Тихомиров, Е. А. Кацман, С. Б. Никритин, Я. П. Гамза.

До выступления Маяковским было подано несколько реплик во время речи других ораторов. (См. их на стр. 657.)

Выставка, которой был посвящен диспут, возникла в результате правительственных заказов к 10-летию Октября. К ней были привлечены художники всех направлений. На выставке были представлены живопись, скульптура и графика.

Заметки о диспуте напечатаны в газетах «Правда», М. 1928, № 41, 17 февраля, и «Читатель и писатель», М. 1928, № 6, 18 февраля.

Стр. 360. «*Это третий день*».— По-видимому, под первыми двумя днями «разговора художников с критиками» подразумевается заседание жюри юбилейной выставки художественных произведений, которое состоялось 11 и 12 февраля 1928 года.

...чтобы слышали вхутемасовцы...— Вхутемас (Высшие государственные художественно-технические мастерские) в 1927 году был реорганизован во Вхутеин (Высший государственный художественно-технический институт), студентов которого имеет в виду Маяковский.

Гамза (Гамзагурди) Я. П. (1897—1938)— искусствовед; в 1923—1924 гг. был одним из организаторов Лефа в Иваново-Вознесенске и Казани.

Стр. 361. *Отсюда вывод, что портрет или что станковая живопись умирает...*— О том, что станковое искусство «доживает свои последние дни», «умирает», уступая свое место искусству в производстве, кино, фотографии, говорили оба докладчика. Эта «левая» теория в 1923—1925 годах отстаивалась на страницах журнала «Леф» (см., например, статью О. М. Брика «От картины к ситцу» в № 2 «Лефа» за 1924 год) и была связана с теорией производственного искусства. (См. примечание к выступлению на диспуте по докладу Луначарского «Первые камни новой культуры», стр. 623.)

... товарищ говорит: «Где было монументальное произведение, одновременно динамическое и одновременно реалистическое?» — Маяковский полемизирует со следующим утверждением в докладе А. Федорова-Давыдова: «В условиях нашего переходного периода мы вообще не можем ожидать большого монументального искусства, нового стиля, ибо всякий стиль есть кристаллизация отстоявшихся, сформировавшихся общественных форм ⟨...⟩, самое требование ставится мало продуманно, поскольку мы зараз требуем и реализма, и динамики, и монументальности. Я бы очень хотел, чтобы кто-нибудь ⟨...⟩ добыл бы мне такой памятник, который был бы монументальным, динамическим и реалистическим одновременно».

...у второго товарища, который читал доклад,— спасение в фреске.— В своем докладе А. Михайлов, говоря о путях развития современной живописи, сказал, что станковая картина, которая является «предметом узко-индивидуального потребления», «должна перерастать в фреску, стенную роспись, предназначенную для украшения общественных зданий ⟨...⟩»

Стр. 362. *Первый товарищ, который выступал здесь, говорил о том, что пять лет тому назад живописи не существовало...*— Маяковский имеет в виду выступление художника Г. Ряжского, который утверждал, что в первые годы революции в искусстве господствовало «левое» направление и потому живописи не существовало: «...ровным счетом пять лет назад никакой картины вовсе и не было».

Ряжский выступал в прениях по докладам не первым, а вторым.

Малявин Ф. А. (1869—1939 <?>) — русский живописец и график; с 1925 года находился в эмиграции.

Пастернак Л. О. (1862—1945)— русский живописец и график. С 1921 года жил за границей.

Бурлюк — см. примечание к статье «В. В. Хлебников» (стр. 548). Маяковский говорит о сборнике «Антология современных стихов», составленном и выпущенном Д. Бурлюком в 1927 году в Нью-Йорке. Фронтиспис книги — портрет В. И. Ленина, работы Бурлюка.

Стр. 363 *Ривера* Диего (1886—1957) — мексиканский живописец-монументалист, член Коммунистической партии Мексики. В это время находился в Москве (1927—1928). См. о нем в очерках Маяковского «Мое открытие Америки» (т. 7 наст. изд., стр. 274—276).

Гросс Георг (р. 1893) — немецкий живописец и график.

Анненков Ю. П. (р. 1889) — художник, в двадцатых годах эмигрировавший за границу.

Теперь о снятии памятников.— Некоторые памятники «левого» направления были сняты в результате протестов населения. Так, например, памятник М. Бакунину художника Б. Д. Королева, построенный методом кубистических «сдвигов», был снят приказом Моссовета после того, как в газете «Вечерние известия Московского Совета рабочих и крестьянских депутатов» (М. 1920, № 463, 10 февраля) появилась заметка «Уберите чучело!»

О подобных случаях говорится и в воспоминаниях А. В. Луначарского: «Хуже выходили памятники с левым уклоном; так, например, когда открыта была кубически стилизованная голова Перовской, то некоторые прямо шарахнулись в сторону, а З. Лилина на самых высоких нотах потребовала, чтобы памятник был немедленно снят». (А. В. Луначарский, «Ленин и искусство». Сб. «Воспоминания о Ленине», т. 2, Госполитиздат, М. 1957, стр. 323.)

Где ваши не снятый Шевченко на Цветном бульваре, где ваш Каляев, который стоял и никем не снят на Солянке...— Памятник Т. Г. Шевченко работы скульптора С. Волнухина был открыт в 1918 году на Трубной площади. Памятник И. П. Каляеву работы скульптора Б. Лаврова был поставлен также в 1918 году, но не на Солянке, а на Воскресенской площади (теперь — площадь Революции). Оба памятника не были переведены в твердый материал и вскоре погибли.

Реплики Маяковского на диспуте

Рогинская. ⟨...⟩ Что касается скульптуры, то в ней намечается новая линия — линия поворота от камерной скульптуры к общественной ⟨...⟩ Эта скульптура стремится, хочет стоять на площади, перед зданием общественного назначения. ⟨...⟩

Федоров-Давыдов. Но сможет ли стоять?

Рогинская. Есть такие, которые могут.

Маяковский. Поставят, и будет стоять.

. . . .

Перельман. ⟨...⟩ Фраза Маяковского, вызвавшая смех, относительно скульптуры, которая если поставлена, то стоит,— это фраза символическая. Мы знаем скульптуры, которые не только ставили, но и снимали. Это как раз относится к скульптуре определенного типа, к «левой» скульптуре.

Федоров-Давыдов. Фактически неверно.

Перельман. Фактически верно. Вспомните обращение рабочих в Моссовет.

Маяковский. Вы молоды и не помните этого случая.

Перельман. Почему председатель разрешает Маяковскому эти выкрики с места, запрещая то же самое Кацману?

Маяковский. Потому что он хорошо это делает. (Смех.)

Перельман. С этим трудно не согласиться! Делает он это хорошо, я согласен, но существа вопроса это не исчерпывает. ⟨...⟩

Выступления на собрании Федерации объединений советских писателей (стр. 365). Стенограмма собрания (ИМЛИ). Стенографическая запись выступлений Маяковским не выправлена. Качество записи местами неудовлетворительно.

Первое выступление впервые опубликовано в Полном собрании сочинений, т. 12, Гослитиздат, М. 1937. Второе — в «Литературном наследстве», т. 65, М. 1958.

Общее собрание писателей было созвано Федерацией объединений советских писателей и состоялось 22 декабря 1928 года в Москве, в Доме Герцена. С докладом о политике партии в области художественной литературы выступил П. М. Керженцев. Кроме Маяковского, выступавшего дважды, в прениях участвовали: Горелов, А. М. Эфрос, С. И. Канатчиков, Г. Б. Сандомирский, А. А. Богданов, Б. А. Пильняк, А. А. Фадеев, Л. Л. Авербах.

Заметка о собрании напечатана в «Вечерней Москве», М. 1928, № 298, 24 декабря.

Стр. 365. *Платон Михайлович* — Керженцев.— См. примечание к статье «Революционный плакат» (стр. 550). В 1928 году Керженцев был заместителем заведующего отделом агитации и пропаганды ЦК ВКП(б)).

... *на основании резолюции Центрального Комитета партии...*— Речь идет о резолюции ЦК РКП(б) от 18 июня 1925 года «О политике партии в области художественной литературы».

Стр. 366. ...*Платон Михайлович Керженцев привел цитату из журнала «На литературном посту» с характеристикой Лефа...* — Керженцев привел выдержку из статьи И. С. Гроссмана-Рощина «Преступление и наказание»: «Кажется, Прудону принадлежат слова: „Наложничество нельзя реформировать — его надо уничтожить". „Леф" нельзя реформировать — его нужно уничтожить» («На литературном посту», М. 1928, № 22, стр. 23). Керженцев по этому поводу заметил: «Не касаясь общей характеристики Лефа, я должен сказать, что такие заявления 〈...〉 считаю неправильными».

Дальше в этой же статье существуют абзацы...— В статье Гроссмана-Рощина говорится о Лефе: «...вещи лефовские — это фальшивая приходо-расходная книга» (стр. 22). Об Н. Н. Асееве: «Не шутите — Асеев делает классовый анализ!» (стр. 22).

Стр. 367. ...*безработные анархисты...* — Гроссман-Рощин в прошлом был анархистом. Отошел от анархизма в 1921—1922 гг.

«На посту» — Маяковский имеет в виду журнал «На литературном посту», орган РАППа, издававшийся в 1926—1932 гг. и возникший в результате реорганизации журнала «На посту» (1923—1925).

... *на последнем съезде ВАППа...* — С 30 апреля по 8 мая 1928 года в Москве проходил I Всесоюзный съезд пролетарских писателей. *ВАПП* — Всесоюзная ассоциация пролетарских писателей.

... *издательства на Солянке...*— Во Дворце Труда на ул. Солянке в Москве издавались журналы профсоюзов.

Как отмечали газеты того времени, в этих журналах нередко находила приют литературная халтура.

... *как классический Гаврила, который то порубал бамбуки, то испекал булки.*— В романе «Двенадцать стульев» И. Ильфа и Е. Петрова описывается поэт, который различным изданиям профсоюзов предлагает одно и то же стихотворение о Гавриле, всякий раз меняя профессию своему герою в зависимости от профиля журнала.

Стр. 368. *Почему я должен был Молчанова править вместе с Авербахом через «Комсомольскую правду»*...—В ответ на стихотворение И. Молчанова «Свидание» Маяковским было написано «Письмо к любимой Молчанова...», опубликованное в «Комсомольской правде» от 4 октября 1927 г. (См. т. 8 наст. изд., стр. 196). В этой же газете 2 октября 1927 года была напечатана статья Л. Авербаха «Новые песни или старая пошлость», критикующая стихотворение Молчанова. (В «Комсомольской правде» от 2 октября сообщалось, что «стихотворение Вл. Маяковского по поводу „Свидания" Ив. Молчанова будет напечатано в следующем номере».)

...*«кто раз дрался, имеет право у тихой речки отдохнуть»*... — В стихотворении Молчанова: «Тот, кто устал, имеет право у тихой речки отдохнуть».

... *«шел я верхом, шел я низом...»*...— строки из стихотворения «Письмо к любимой Молчанова, брошенной им...»

...*выправлять в последние дни в «Журнале для всех» идеологию т. Жарова?*— Стенографическая запись здесь дефектна. Речь идет о стихотворении А. Жарова «Магдалина», напечатанном в «Журнале для всех», М. 1928, № 2, октябрь.

Страдивариус (Страдивари) Антонио (1644—1737) —итальянский мастер смычковых музыкальных инструментов.

Один выделывал скрипки, а другой выделывал гитары. — Поэт И. Уткин был автором стихотворения «Гитара». Слово «гитара» употреблено Маяковским в значении «романсовая» поэзия.

... *три дня тому назад на вечере в Доме печати*...— Маяковский выступал в Доме печати с докладом «Газета и поэт» 20 декабря 1928 года.

Федерация советских писателей т. е. Федерация объединений советских писателей.—См. примечание к выступлению на диспуте «Упадочное настроение среди молодежи (есенинщина)» (стр. 635).

Стр. 369. *Эфрос* — см. примечание к статье «Вас не понимают рабочие и крестьяне» (стр. 583).

...*не по-устряловски, не по-сменовеховски*...— В 1921 году в Праге вышел белоэмигрантский сборник статей «Смена вех» (см. примечание к статье «За что борется Леф?», стр. 555), одним из авторов которого был публицист Н. В. Устрялов.

... *отказаться от гнилой теории с градусником.*— А. М. Эфрос, отстаивая аполитичность писателя, его право идти «своим путем», сказал: «Можно испортить градусники и заставить их все показывать одну и ту же температуру, а писатель — градусник, опущенный в жизненную среду».

Стр. 371. *Канатчиков* С. И. (1879—1940) — работник отдела агитации и пропаганды ЦК ВКП(б), выступал вслед за первым выступлением Маяковского.

Тут было понимание тенденции к боковому пришпиливанию...— Стенографическая запись здесь и далее дефектна. По-видимому, Маяковский полемизирует с А. А. Фадеевым, который, обвиняя Маяковского в неправильном понимании тенденциозности, говорил: «<...> марксизм не считал возможным такое художественное творчество, которое идет просто по главному рационалистическому заданию. Сегодня за такую-то тенденцию стал писать, а завтра стал писать за другую. Конечно, многие из наших теперешних марксистов действительно понимают тенденцию так, как понимает ее Маяковский, а это есть не марксистское понимание тенденциозности <...> Но марксизм всегда был за тенденциозность в том объективном смысле, в котором искусство является отображением исторической тенденции <...>»

То, что говорил т. Керженцев...— По-видимому, в стенограмме ошибка. Нужно: Канатчиков.

Это — воронщина.— О «воронщине» см. в выступлении на диспуте «Леф или блеф?», стр. 326—327.

Это то, что вышибло из «Красной нови».— По-видимому, речь идет о том, что А. К. Воронский в 1927 году был снят с поста ответственного редактора журнала «Красная новь».

Поэтому мы говорим... — Далее цитата из стихотворения Маяковского «Той стороне» (см. т. 2 наст. изд., стр. 22).

Стр. 372. ... *т. Канатчиков связался так красиво с т. Эфросом.*— С. И. Канатчиков выступил с отрицанием тенденциозности в литературе: «Что такое тенденциозность? Это извращение истины в угоду каким-нибудь интересам. Нужна ли нам такая тенденциозность — извращение истины? Нет, не нужна».

Вы говорите о кривых, которые вас свели с Эфросом.— Это относится к А. А. Фадееву, который сказал: «Тов. Эфрос правильно сказал, по-моему, в той части, когда он говорил, что художник отображает не путем прямым, механическим, а что связь художника с действительностью — это зачастую путь кривой. Но он почему-то не сказал о том, что не все кривые пути ведут обязательно к той цели, которая нам нужна».

Вот ваш расчет, где вы 20—30% оставляете на...<пропуск в стенограмме> исследование умов, а все остальное на интуицию...—А. А. Фадеев, имея в виду высказывание Канатчикова о тенденциозности (см выше), сказал: «Тов. Канатчиков сказал это правильно только в той

части, в какой он это направлял против тенденциозности в понимании Маяковского, ибо марксизм действительно всегда понимал художественное творчество как некий не только рационалистический процесс <...>, а всегда учитывал колоссальную роль интуиции в художественном творчестве и потому <...> не считал возможным такое художественное творчество, которое идет просто по главному рационалистическому заданию».

Правда, вы сами себя выставляете как начинающего...— В своем выступлении А. А. Фадеев упомянул о своей «писательской молодости».

Стр. 373. *Я неоднократно приводил примеры Путиловского и других заводов.*— См. об этом, например, в статье «Вас не понимают рабочие и крестьяне», стр. 168.

...вопрос о литературе, которая дает возможность применять ее практически.— Более подробно о литературе, которая адресуется «не потребителям, а производителям», Маяковский говорит в статье «Вас не понимают рабочие и крестьяне» (см. стр. 165).

Вот мы сейчас выделяем поэта Велемира Хлебникова. — В заключительном слове П. М. Керженцев сказал: «Пример, который приводил т. Маяковский о Хлебникове,— это удачный пример. Конечно, мы абсолютно допускаем и считаем необходимым такое художественное произведение, которое может быть абсолютно в данный момент широким массам недоступно, но которое по своему внутреннему качеству, идеологическому или художественному, как-то обогащает литературное творчество. Это произведение Хлебникова определенно имело влияние на развитие нашего стиха».

Хлебников — см. примечание к статье «В. В. Хлебников» (стр. 546).

Выступления на двух заседаниях Художественно-политического совета Гос. театра имени Вс. Мейерхольда (На обсуждении трагедии «Командарм 2») (стр. 374). Стенограммы заседаний (ЦГАЛИ). Стенографическая запись выступлений Маяковским не правлена.

Выступления Маяковского впервые опубликованы в журнале «Звезда», Л. 1945, № 4, см. А. Февральский, «О Маяковском. (Воспоминания)».

После постановки комедии Маяковского «Клоп» Гос. театр имени Вс. Мейерхольда приступил к работе над трагедией в стихах

И. Л. Сельвинского «Командарм 2», действие которой происходит на фронте гражданской войны. В пьесе многое было спорным. Художественно-политический совет театра, членом которого был Маяковский, совместно с Художественно-политическим советом Главреперткома (Главного комитета по контролю за репертуаром при Наркомпросе) собрался 4 мая 1929 года для вторичного просмотра репетиции и обсуждения ее. На заседании председательствовал общественный деятель и литератор Ф. Ф. Раскольников, являвшийся председателем обоих советов. Некоторые участники заседания высказались за снятие пьесы. Среди мест текста трагедии, вызывавших возражения, был рефрен в одной из интермедий: «Да здравствует, да здравствует, да здравствует война!» Выступили ряд военных работников, В. Э. Мейерхольд, писатели Ю. Н. Либединский и А.Г. Глебов, Ф. Ф. Раскольников и другие.

Совет Главреперткома постановил пьесу разрешить, но предложил изменить название пьесы и слова «Да здравствует война», сократить монологи главного персонажа трагедии — Оконного — и снять введенную В. Э. Мейерхольдом сцену расстрела Оконного, объективно совершившего предательство. Мейерхольд отказался внести эти изменения. Совместное заседание было закрыто.

Тут же Совет театра собрался вторично — уже без Совета Главреперткома — под председательством Б. Ф. Малкина. В прениях участвовали военные работники, В. Э. Мейерхольд, Б. Ф. Малкин и другие. Совет театра поддержал Мейерхольда. В конце концов театр добился того, что спектакль был разрешен в том виде, в каком он был показан участникам этих заседаний (премьера «Командарма 2» состоялась 24 июля 1929 года во время гастролей театра в Харькове).

Маяковский выступил на обоих заседаниях. Кроме того, он подал две реплики, см. их ниже.

Реплики Маяковского на заседаниях

Нюрина. <...> Есть такие моменты, которые идеологически могут вызвать большие недоразумения, например — «Да здравствует война». Никогда так не говорили. Маяковский говорит, что можно сказать — «гражданская война».

Маяковский. Мне бы со своими стихами справиться, где мне чужие исправлять!

. . . .

Малкин. <...> Рабочий просмотр в этой стадии устраивать не следует.

Маяковский. Когда будет следующий просмотр, нужно пригласить большее количество людей и их можно будет спросить.

Выступление на Втором Всесоюзном съезде Союза воинствующих безбожников (стр. 376). Стенографический отчет съезда (Акционерное издательское об-во «Безбожник», М. 1930). Была ли выправлена Маяковским стенографическая запись его речи — неизвестно.

Второй Всесоюзный съезд Союза воинствующих безбожников проходил с 10 по 15 июня 1929 года в Москве, в Экспериментальном театре (теперь — филиал Большого театра). Маяковский выступал в день открытия съезда с приветствием от Федерации объединений советских писателей. После приветствия прочел съезду свое стихотворение «6 монахинь». (См. т. 7 наст. изд., стр. 9.)

Стр. 376. ... *Федерация советских писателей поручила мне приветствовать Второй съезд безбожников.*— Секретариат Федерации объединений советских писателей поручил Маяковскому приветствовать съезд на заседании от 7 июня 1929 года.

Стр. 377. *Владимир Ильич в письме к Горькому писал...*— Маяковский говорит о следующем месте в письме В. И. Ленина к Горькому, написанном в середине ноября 1913 года: «Католический поп, растлевающий девушек (о котором я сейчас случайно читал в одной немецкой газете),— *гораздо менее* опасен именно для «демократии», чем поп без рясы, поп без грубой религии, поп идейный и демократический, проповедующий созидание и сотворение боженьки. Ибо первого попа *легко* разоблачить, осудить и выгнать,— а второго *нельзя* выгнать так просто, разоблачить его в 1000 раз труднее, «осудить» его ни один «хрупкий и жалостно шаткий» обыватель не согласится». (Сочинения, т. 35, стр. 90.)

Выступления на заседании Художественно-политического совета Гос. театра имени Вс. Мейерхольда (На чтении и обсуждении «Бани») (стр. 378). Стенограмма заседания (ЦГАЛИ). Стенографическая запись выступлений Маяковским не правлена.

Впервые опубликовано в газете «Советское искусство», М. 1935, № 57, 11 декабря (см. А. Февральский, «Маяковский и „Баня“»).

Через несколько дней после того, как Маяковский закончил «Баню» и пьеса была перепечатана на пишущей машинке, он прочитал ее на заседании Художественно-политического совета Гос. театра имени Вс. Мейерхольда 23 сентября 1929 года. На заседании, кроме членов Совета, присутствовали коллектив театра и писатели В. П. Катаев, С. И. Кирсанов, Ю. К. Олеша, М. М. Зощенко.

Чтению пьесы предшествовали два доклада по вопросам текущей жизни театра и их обсуждение. После чтения пьесы выступил только один из членов Совета (представитель Московского губернского отдела профсоюза химиков М. Е. Зельманов). Маяковский ответил ему. Затем председательствовавший на заседании старый большевик, писатель и член коллегии Народного комиссариата путей сообщения Д. Ф. Сверчков сказал: «...Если сейчас никто высказаться не может после двух с половиной часов заседания, мы попросим товарищей, подумав, написать свои замечания или в театр, или тов.Маяковскому, чтобы он смог ими воспользоваться». Но Маяковский просил участников заседания выступить тут же. Один из них, чья фамилия в стенограмме не указана, спросил, почему пьеса названа «Баней». После ответа Маяковского выступили В. Э. Мейерхольд, который в большой речи дал «Бане» чрезвычайно высокую оценку, и Д. Ф. Сверчков, заявивший, что «Баню», «конечно, нужно приветствовать». Заседание закончилось заключительным словом Маяковского и единогласным принятием предложенной Сверчковым резолюции о ценности пьесы и желательности ее постановки.

Стр. 378. *Вторая пьеса.*— Под первой пьесой Маяковский подразумевал поставленную в том же году комедию «Клоп», под второй— «Баню».

Стр. 379. ... *сначала я сделал это явление подстроенным комсомольцами...*— Имеется в виду появление Фосфорической женщины. В черновом автографе это появление дано так же, как и в позднейших текстах. По-видимому, Маяковский «сделал это явление подстроенным комсомольцами» в первоначальном замысле, не зафиксированном на бумаге.

Выступления на Втором расширенном пленуме правления РАПП (стр. 381).— Стенограмма заседаний (ИМЛИ). Стенографическая запись выступлений Маяковским не выправлена. Качество записи местами неудовлетворительно.

Первое выступление впервые опубликовано полностью в «Литературном наследстве», т. 65, М. 1958 (небольшой отрывок был

напечатан ранее в Полном собрании сочинений в 12-ти томах, т. 10, Гослитиздат, М. 1941, в разделе комментариев); второе — в журнале «На литературном посту», М. 1930, № 19, октябрь (под заглавием «О некоторых вопросах поэзии»).

Пленум правления РАПП происходил с 20 по 29 сентября 1929 года в Москве, в клубе Федерации писателей.

Маяковский выступал на утреннем заседании 23 сентября в прениях по докладу Л. Авербаха о задачах РАППа в реконструктивный период и на утреннем заседании 26 сентября в прениях по докладу Г. Горбачева о поэтической продукции РАППа.

На этих же заседаниях, до выступлений, Маяковским было подано несколько реплик во время речи других ораторов. (См. их на стр. 670.)

Отчеты о пленуме напечатаны в «Литературной газете», М. 1929, №№ 23, 24, 25 от 23 и 30 сентября и 7 октября.

Стр. 381. *Брик* — см. примечание к статье «За что борется Леф?» (стр. 553).

РАПП — Российская ассоциация пролетарских писателей.

Авербах — см. примечание к выступлению на диспуте «Упадочное настроение среди молодежи (есенинщина)» (стр. 635).

...в прошлый раз на пленуме... — Речь идет о пленуме правления РАППа в октябре 1928 года. Л. Л. Авербах на этом пленуме сделал доклад об очередных задачах РАППа.

Стр. 382. *Реф* — группа, образовавшаяся из отколовшихся от Лефа писателей, которой руководил Маяковский. См. примечание к статье «[Товарищи!]» (стр. 591).

Кириллов В. Т. (1889—1943) — поэт.

...первые заседания во дворце Кшесинской... — Речь идет о совещаниях деятелей литературы и искусства, которые происходили весной 1917 года в Петрограде, в бывшем дворце Кшесинской.

...я должен сказать несколько слов о Союзе писателей и о пильняковщине ... — См. заметку Маяковского «Наше отношение» и примечания к ней (стр. 196 и 589).

Некоторая нечеткость возникла в результате моего письма в газете Федерации с характеристикой Союза писателей как «союза пильняков». — В «Литературной газете» (органе Федерации объединений советских писателей) М. 1929, № 20, 2 сентября, в ряду других протестов в связи с антиобщественным поступком Пильняка, была помещена заметка Маяковского «Наше отношение», в которой Всероссийский союз писателей полемически назван

«союзом пильняков». В статье, напечатанной в газете «Известия», М. 1929, № 212, 14 сентября, по поводу этой фразы говорится: «Глубочайшую ошибку делают те, кто именует, например, Союз писателей «союзом пильняков». ⟨...⟩ в настоящее время особенно важно уметь ⟨...⟩ отделять писателей-попутчиков от новобуржуазных писателей» (Б. Ольховой, «Классовая борьба в литературе»). Это же отмечает и передовая статья «Литературной газеты» № 22 от 16 сентября.

... но я отнюдь не присоединяюсь к тому, что написал Сибирский АПП...— «Телеграмма сибирской АПП» напечатана в «Литературной газете», М. 1929, № 22, 16 сентября. В ней содержится ряд грубых выпадов против писателей-«попутчиков» и требование высылки из СССР Пильняка.

Стр. 382—383. *...программа, которую обещал т. Леонов...*— Писатель Л. М. Леонов, избранный председателем Всероссийского союза писателей в результате смены правления в сентябре 1929 года, выступал на данном заседании пленума. В частности, он сказал, что новое правление выработает декларацию Союза, которой до тех пор не существовало.

Стр. 383. *Все было так просто...*— Строки из стихотворения В. Т. Кириллова «Был вечер как вечер» (сб. «Отплытие», изд. «Кузница», М. 1923).

Мы за все время только сейчас, говорит т. Молотов, узнаем о существовании Федерации советских писателей.— Имеется в виду доклад В. М. Молотова на I Московской областной партийной конференции 14 сентября 1929 года.

Эфрос — см. примечание к статье «Вас не понимают рабочие и крестьяне» (стр. 583).

Стр. 384. *Поэтому, как говорил Жан-Жак Руссель...*—Маяковский приводит строки из комедии М. Д. Вольпина «Королева ошиблась». Л. Ю. Брик в статье «Маяковский и чужие стихи» («Знамя», М. 1940, № 3), приведя эти строки в несколько измененном варианте, пишет, что они «очень нравились» Маяковскому «и он часто цитировал» их.

Стр. 385. *Конструктивисты* — см. примечание к статье «За что борется Леф?» (стр. 554).

Агапов Б. Н. (р. 1899) — писатель. В те годы входил в группу конструктивистов.

Стр. 386. *Вы указываете на отношение технической интеллигенции, что вот Луговской был на Урале и там интеллигенты ходят в технических фуражках.*— Маяковский полемизирует со следующим местом в выступлении Б. Агапова: «Не так давно приехал с Урала

наш т. Луговской, и он нам рассказывал о том положении, какое существует на Урале в отношении <...> технической интеллигенции. Даже молодые инженеры <...> держат себя не только в стороне, но держат себя явно враждебно по отношению к рабочим, они подчеркивают своей технической фуражкой и своими разглаженными брючками свое «аристократическое положение».

Луговской В. А. (1901—1957) — поэт.

...вашего толстого «Бизнес».— Речь идет о книге: «Бизнес. Сборник Литературного центра конструктивистов». Госиздат, 1929.

Зелинский — см. примечание к выступлению на Первом Московском совещании работников левого фронта искусств (стр. 618).

И разве не демагогия — называть философской книжку Зелинского...— Маяковский говорит о книге: Корнелий Зелинский, «Поэзия как смысл. Книга о конструктивизме». Изд. «Федерация», М. 1929. Предисловие автора к книге начинается фразой: «Поэзия есть функция смысла — такова формальная идея, лежащая в основе конструктивизма как литературной школы».

Б. Н. Агапов назвал книгу «серьезнейшим философским произведением».

Стр. 387. *Мы должны были упирать на факты...*— Далее стенографическая запись дефектна.

О. М. Брик, выступавший от Рефа, сказал, что Реф, в отличие от Лефа, не только подчеркивает роль факта как такового в литературном творчестве, но во главу угла ставит его оценку в качестве «оружия в социально-классовой борьбе». По-видимому, примерно это же имеет здесь в виду Маяковский.

Горбачев Г. Е. — литературовед и критик. Выступал с докладом о поэзии на вечернем заседании 25 сентября.

Стр. 388. *Затем, нам говорят, что разошлют доклад.*—Председателем было объявлено, что «основное содержание доклада о литературоведческих <литературных?> группировках <Ермилова> будет разослано в местные организации».

Товарищ <из> тверской организации приводил цифры: 60 % пишут стихи!— От Тверской АПП выступал Б. Н. Полевой, который сказал, что 62% местной литературной продукции составляют стихи.

«На посту» — см. примечание к выступлению на собрании Федерации объединений советских писателей (стр. 658).

Я спросил у Фадеева... — А. А. Фадеев был в 1926—1932 гг. одним из руководителей РАППа.

...читал содержание его поэтических взглядов в «Заре Востока» ... — Маяковский имеет в виду статью Г. Горбачева «Литература на переломе», помещенную в газете «Заря Востока», Тифлис, 1929, № 194 и № 195 от 25 и 27 августа.

Стр. 389. *Есть два светлых пятна: это Светлов и Безыменский.*— Горбачев сказал: «...мы в основном сейчас имеем две линии, представленные в основном двумя крупными современными пролетарскими поэтами, которые могут считаться основными представителями пролетарской поэзии ⟨...⟩ С одной стороны—лирическая линия Светлова и с другой стороны — публицистическая линия Безыменского».

У нас были такие поэты — Уткин, Жаров, Молчанов, с которыми мы ругались в прошлом году... — См. выступление на собрании Федерации объединений советских писателей, стр. 368.

Вот в моей «Рабочей газете» я знаю, что Жаров берет в обработку обычные мелкие случаи из рабочей практики... — В течение сентября 1929 года в «Рабочей газете» (ежедневной газете ЦК ВКП(б), выходившей в 1922—1932 гг.) Маяковский опубликовал 4 стихотворения; всего к 1928—1929 гг. относится 15 публикаций. Стихи А. Жарова, посвященные конкретным фактам из жизни заводов и предприятий, в 1929 г. печатались в «Рабочей газете» неоднократно (напр., в №№ 130, 142, 158, 168, 170 и др.).

Несмотря на свою «дохлость»...— Горбачев сказал, что творчество Маяковского «не движется вперед», оно — «историческое наследство».

Стр. 390. *...мои стихи Есенину.*— Стихотворение «Сергею Есенину» см. в т. 7 наст. изд., стр. 100.

...«Письмо Максиму Горькому»...— «Письмо писателя Владимира Владимировича Маяковского писателю Алексею Максимовичу Горькому» см. в т. 7 наст. изд., стр. 206.

...разговоров о Горьком, о том, что писала «Комсомольская правда» ...— Статья Горького и ответ редакции на нее были напечатаны в газете «Комсомольская правда», М. 1929, № 189, 18 августа.

Присоединяйтесь к Тальникову...— Маяковский говорит о статье Д. Тальникова «Литературные заметки» (в журнале «Красная новь», М. 1928, № 8, август), в которой грубой и несправедливой критике с эстетских позиций подверглись американские стихи и очерки поэта. О Тальникове Маяковским написано стихотворение «Галопщик по писателям» (см. т. 9 наст. изд., стр. 290).

Нельзя говорить о крахе «Клопа», докажите это! — Горбачев заявлял, что в пьесе «Клоп» — «снижение большой темы, примитивность сатирической мысли».

Из спектаклей по провинции... — О гастрольных спектаклях Гос. театра имени Вс. Мейерхольда в Харькове, Киеве и Одессе рассказывал режиссер А. Е. Нестеров на заседании Художественно-политического совета театра 23 сентября 1929 г. На этом же заседании Маяковский читал пьесу «Баня» (см. предыдущую стенограмму и примечания к ней на стр. 664).

«Командарм 2» — трагедия в стихах И. Сельвинского.

Революционный театр, который поддерживается «Комсомольской правдой», а не мной, был открыт «Клопом». — Маяковский говорит о Гос. театре имени Вс. Мейерхольда. Успешная постановка «Клопа» прекратила разговоры о закрытии этого театра, инициатором которых был начальник Главискусства А. И. Свидерский. Карикатура Д. Моора, о которой говорится далее, помещена в журнале «Даешь», 1929, № 1, апрель. На рисунке изображены борющиеся Свидерский и Клоп. Под рисунком подпись:

«Начглавискусства Свидерский: Я театр Мейерхольда закрою.

Клоп: А я открою.

Свидерский: А я закрою.

Клоп: А я открою».

Стр. 391. *«Дир Туманный»* — псевдоним поэта Н. Н. Панова (р. 1903), входившего в литературную группу конструктивистов.

Цветаева — см. примечание к статье «Братская могила» (стр. 541).

Гумилев — см. примечание к статье «За что борется Леф?» (стр. 553).

Стр. 392. *... отчет 1-й бригады писателей, подписанный Луговским.* — Речь идет о «Рапорте первой культурной бригады писателей», напечатанном в «Литературной газете», М. 1929, № 18, 19 августа. В бригаду входили: В. Казин, В. Луговской, К. Минаев, Б. Киреев (о последнем в отчете сказано: «выбыл по болезни»), С. Громан.

Маяковский собирался написать на эту тему стихотворение. (См. В. Катанян, «Одно ненаписанное стихотворение». «Рассказы о Маяковском». Гослитиздат, М. 1940.)

«Уральский рабочий» — газета, выходящая в Свердловске.

Стр. 393. *Ставский* В. П. (1900—1943) — писатель. В 1929 году написал книгу очерков о советской деревне «Станица».

Дементьев Н. И. (1907—1935) — поэт. В своем выступлении (непосредственно перед Маяковским) упрекнул лефов в том, что им свойственно «отречение от социальной индивидуальности и передача своих рабочих рук какому-то социальному заказчику, абстрактному или конкретному <...>».

Реплики Маяковского на пленуме 23 сентября (I) и 26 сентября (II)

I

Агапов. ⟨...⟩ Мы виноваты в том, что мы действительно проглядели, какие классовые основы всей революции.

Маяковский. Пустяки проглядели.

Агапов. ⟨...⟩ В чем, например, главная тема «Бизнеса»? — Это упор на культурную революцию. Мы делали этот упор задолго до лозунга. ⟨...⟩ Того отвращения к ⟨...⟩ бескультурью, которое было в «Бизнесе», нельзя у нас отнять, и об этом никто не сказал ⟨...⟩

Маяковский. Ленин это давно говорил.

Агапов. А Ленин не литератор. Ленин прежде всего политик.

II

Дементьев. ⟨...⟩ Получается у нас такая картина, что стихи печатаются, стихи издаются и даже читаются, но существенной роли в нашей культурной жизни они не играли и не играют.

Маяковский. Это ваши стихи, а наши играют. (Смех.)

Дементьев. ⟨...⟩ У нас очень серьезно обсуждается вопрос о том, сделал ли Уткин какой-либо мелкобуржуазный уклон ⟨...⟩ К целому ряду таких уклонов, которые обычно инкриминируются Уткину, просто невозможно серьезно относиться.

Маяковский. В поэзии нет уклонов. Это не тот термин, нечего вам глупости городить.

Выступление на обсуждении «Бани» в клубе Первой Образцовой типографии (стр. 395). Стенограмма обсуждения утрачена; печатается по первой публикации. Стенографическая запись выступления Маяковским не правлена.

Впервые напечатано: «Литературная газета», М. 1937, № 19, 10 апреля.

Чтение и обсуждение «Бани» было устроено 30 октября 1929 года в Москве, в клубе Первой Образцовой типографии Государственного издательства, редакцией журнала «Даешь» и редакцией газеты (многотиражки) рабочих и служащих этой типографии «Жизнь печатника».

Во вступительном слове (стенограммы его не имеется) Маяковский сказал, что он прислушивается к голосу критики рабочих, и кратко охарактеризовал «Баню». Затем он прочел второе, третье и шестое действия пьесы.

Один из организаторов вечера так описал это чтение: «Читал Маяковский захватывающе <...> Напряженная тишина изредка прерывается сильными взрывами смеха. Аудитория чутко подхватывает все острые места пьесы... Начались прения. Маяковский... записывал все выступления рабочих. Время от времени он перебрасывался замечаниями с сидевшим рядом Мейерхольдом». (А. Попов, «Маяковский в 1-й Образцовой типографии», журн. «Печатник», М. 1930, № 10—11, стр. 6.)

Первым в прениях выступил В. Э. Мейерхольд, затем говорили рабочие и служащие типографии. Все участвовавшие в обсуждении говорили о «Бане» с одобрением, причем некоторые дали ей очень высокую оценку. Отдельные места пьесы подверглись критике.

Отчет о выступлениях Мейерхольда и четырех других участников обсуждения напечатан в журнале «Даешь», М. 1929, № 12.

Стр. 397. *Я очень благодарен т. Коротееву, что он подбодрил меня.*— Чернорабочий тискальщик Коротеев сказал: «Эта пьеса составлена для рабочих, особенно для нас, выдвиженцев. Она — как бы урок для нас. Вот послушают такую пьесу люди и, может быть, поучатся чему-нибудь... Тов. Маяковский дал бюрократию хорошо. Эта пьеса дает нам толчок и показывает рабочим, как мы должны работать в социалистическом хозяйстве. Она показывает все наши нужды, все наши недостатки. Эта пьеса Маяковского освещает почти всю нашу жизнь. Мы должны дружно поддержать тов. Маяковского. Я скажу, как рабочий,— эта пьеса для нас очень хороша, я очень благодарен за эту пьесу» (журн. «Даешь», М. 1929, № 12).

...после двух выступлений в Политехническом музее.— По-видимому, речь идет о вечерах Маяковского в Большой аудитории Политехнического музея 8 и 25 октября 1929 г.

...кто на один день из Соловков приехал? — На Соловецких островах (в Белом море) находились лагеря, в которые заключались лица, осужденные за антисоветскую деятельность.

Выступление на обсуждении «Бани» в клубе «Пролетарий» (стр. 399). Стенограмма обсуждения (ЦГАЛИ). Стенографическая запись выступления Маяковским не правлена.

Впервые напечатано в газете «Советское искусство», М. 1936, № 50, 29 октября (см. А. Февральский, «Маяковский читает „Баню“»).

Это чтение и обсуждение «Бани» было устроено редакцией журнала «Даешь» 4 декабря 1929 года в Москве, в клубе «Пролетарий», обслуживавшем рабочих заводов «Парострой», «Русскабель», «Химический 1» и «Котлоаппарат».

После чтения пьесы, выступления В. Э. Мейерхольда и ряда рабочих Маяковский отвечал на выступления и на записки. Затем присутствующие приняли следующую резолюцию: «Мы, рабочие, собравшись в клубе «Пролетарий» на литературный вечер, на котором поэт Маяковский прочел свою пьесу «Баня», считаем такие читки очень нужным и полезным делом... Кроме этого вечера, мы хотим посмотреть «Баню» на сцене передового театра имени Мейерхольда, считаем ее пьесой нужной, прочно вскрывающей бюрократизм. Мы хотим, чтобы общественный просмотр пьесы «Баня» состоялся совместно с критиками, автором, режиссером и артистами на нашей сцене вместе с нами, рабочими, где мы могли бы принять тоже участие в обсуждении пьесы».

Отчетов об обсуждении в печати не было. Часть записок, поданных Маяковскому на этом вечере, опубликована в журнале «Советский театр», М. 1930, № 1.

Стр. 399. *В прошлом собрании...*— Маяковский имеет в виду обсуждение «Бани» в клубе Первой Образцовой типографии (см. стр. 395).

Выступления на пленуме Реф (стр. 401). Стенограмма пленума (БММ). Стенографическая запись Маяковским не правлена (качество записи неудовлетворительно).

Значительно сокращенный текст стенограммы доклада напечатан в газете «Вечерняя Москва», 1931, № 89, 14 апреля. Текст с небольшими сокращениями опубликован в Собрании сочинений, т. 10, М. 1933. Заключительное слово публикуется впервые.

Пленум Реф состоялся в Москве 15—17 января 1930 года. Он открылся докладами О. М. Брика («Культурная революция и Реф») и В. А. Катаняна (о литературе) и прениями по ним. Вечером 16 января был заслушан доклад Маяковского (о театре) и состоялись прения по докладу, закончившиеся кратким заключительным словом Маяковского.

Сохранились предварительные записи Маяковского к докладу и записи по выступлениям других ораторов (см. т. 13).

Стр. 401. *«Выстрел» Безыменского.*— Премьера комедии в стихах А. И. Безыменского «Выстрел» состоялась в Гос. театре имени Вс. Мейерхольда 19 декабря 1929 года.

«Командарм» Сельвинского.— См. примечания к выступлениям на заседаниях Художественно-политического совета Гос. театра имени Вс. Мейерхольда 4 мая 1929 года (стр. 661—662).

Я не читал ни одной пьесы, кроме Вишневского и отрывков из пьесы Либединского ... — Речь идет о пьесе В. В. Вишневского «Первая конная» и о пьесе Ю. Н. Либединского «Высоты».

Стр. 402. *Крученых* — см. примечание к «Открытому письму А. В. Луначарскому» (стр. 544).

Вчера т. Тюрин говорил...— Молодой журналист И. Тюрин, выступая в прениях по докладам Брика и Катаняна, рассказал следующее: в период перевыборов советов в одной деревне комсомольцы написали небольшую пьесу, поставили ее без декораций и разыгрывали, переходя из дома в дом. Этим они помогли успешному проведению перевыборной кампании.

Стр. 403. *«Первый кандидат»* — пьеса А. Жарова и М. Поликарпова; премьера состоялась в Московском театре Сатиры 26 января 1930 года.

«Партбилет» — пьеса А. Завалишина, вызвавшая большие споры еще до постановки; премьера состоялась в Московском театре Революции 28 марта 1930 года.

«Наталья Тарпова» — пьеса С. А. Семенова; премьера состоялась в Московском Камерном театре 8 декабря 1929 года.

ТРАМ — сокращенное название театров рабочей молодежи, существовавших в двадцатых — тридцатых годах. Они ориентировались на создание острых агитационно-политических и злободневно-бытовых спектаклей.

«Блокада» — пьеса Вс. Иванова; премьера состоялась в Московском Художественном театре 26 февраля 1929 года.

«Ревизор» — см. примечание к выступлению на диспуте о «Ревизоре» (стр. 632).

«Лес» — см. примечание к выступлению на диспуте о задачах литературы и драматургии (стр. 610—611).

Стр. 404. *Театр Пролеткульта* (Московского) — существовал в двадцатых годах и в начале тридцатых годов.

Театр Революции (в Москве)—открылся в 1922 году; в 1942 году переименован в Московский театр Драмы, в 1954 году — в Театр имени Вл. Маяковского.

«Синяя блуза» — объединение эстрадных коллективов, выступавших в рабочих клубах и на концертных площадках.

Стр. 405. *Третьяков* С. М. —см. примечание к статье «За что борется Леф?» (стр. 555).

Выступление на конференции МАПП (стр. 407). Стенограмма выступления, напечатанная в журнале «На литературном посту», М. 1930, № 11, июнь. Маяковским выправлена, по-видимому, не была.

Первая областная конференция МАПП (Московской ассоциации пролетарских писателей) происходила с 5 по 9 февраля 1930 года в клубе Федерации писателей.

Маяковский выступал на конференции 5, 6 и 8 февраля: 5 февраля — с приветствием на открытии конференции (стенограммы не сохранилось), 6 февраля — с заявлением о приеме в РАПП (см. в т. 13 наст. изд.), 8 февраля Маяковский выступал в прениях по докладу А. П. Селивановского о пролетарской поэзии.

Отчеты о конференции напечатаны в «Вечерней Москве», М. 1930, №№ 30—33 от 6—8, 10 февраля и «Литературной газете», М. 1930, № 6, 10 февраля.

Стр. 407. *Селивановский* А. П. (1900—1937) — критик и литературный деятель, активный участник РАПП. Выправленная стенограмма доклада Селивановского на конференции МАПП напечатана в журнале «На литературном посту», № 5—6 за 1930 год.

Горбов Д. А. (р. 1894) — литературный критик.

Стр. 408. *...стихотворение Брюсова...*— Маяковский цитирует строку из стихотворения Брюсова 1902 года «In hac lacrimarum valle» ⟨«Здесь в долине слез»⟩.

Переходя к конструктивизму... — Речь идет о литературной группировке конструктивистов; см. примечание к статье «За что борется Леф?» (стр. 554).

...совпадает со статьей в «Молодой гвардии»... — Маяковский имеет в виду статью Селивановского «Поиски себя. О молодой поэзии» в журнале «Молодая гвардия» № 22 за 1929 год, в которой автор, в частности, говорит о том, что герои многих молодых поэтов— люди «неопределенных профессий», лишенные «социально-определенных черт». «Мы тут сталкиваемся с проявлением *деляческих тенденций*, когда пафос социалистического труда ⟨...⟩ подменяется пафосом труда «вообще» ⟨...⟩ — когда герой утрачивает свои рево-

люционные свойства и выступает перед нами законченным абстрактным «бизнесменом».

...преподносит индустряловщину...— См. об этом в выступлении на общемосковском собрании читателей «Комсомольской правды» (стр. 414—415); Устрялов — см. примечание к выступлению на собрании Федерации объединений советских писателей (стр. 659).

Стр. 409. *...«И долго носился я с первой строкой, как с Евой носился создатель...»* — строки из стихотворения Б. Соловьева «Песня» в сб. «Лирический репортаж», стихи 1926—1928 гг., «Федерация», М. 1929.

О пометках на этой книжке стихов, а также на указанных ниже сборниках А. Кудрейко и В. Гусева см. в статье В. Тренина и Н. Харджиева «Маяковский о качестве стиха» в альманахе «С Маяковским», М. 1934. Пометки, сделанные не Маяковским (как об этом сообщают авторы статьи), но, очевидно, совместно с ним О. Бриком и П. Незнамовым, были частично использованы поэтом в его выступлении на конференции.

В ночи скрипит сухая ель...— Строфа из стихотворения А. Кудрейко, поставленного эпиграфом к книге его стихов «Осада». 1927—1928. Изд. «Молодая Гвардия», М. 1929.

Стр. 410. *Мой дед,— не знали вы его?..*— начальные строки стихотворения В. Гусева «Звезда моего деда» в сб. «Поход вещей». Стихи. «Федерация», М. 1929.

Броневик воспринимается им как бегущее существо, которому безразлично куда слоняться.— В стихотворении В. Гусева «В ту ночь» имеются строки: «Последний фонарь застрелил броневик, // Шатаясь из Смольного в Зимний».

Агапов — см. примечание к выступлению на Втором расширенном пленуме правления РАПП (стр. 666).

Зелинский — см. примечание к выступлению на Первом Московском совещании работников левого фронта искусств (стр. 618).

Стр. 411. *С завода пришел один рабочий и сказал: «Нам нужно написать стихи по поводу борьбы с потерями».*— В январе 1930 года по просьбе рабочих Электрозавода, решивших провести кампанию борьбы с потерями в производстве, Маяковский написал «Лозунги Электрозаводу». (См. т. 10 наст. изд., стр. 209.)

«Выстрел» — пьеса в стихах А. Безыменского.

ТРАМ — см. примечание к выступлению на пленуме Реф (стр. 673).

...судебный приговор Селивановского по поводу того, что за

текущий отчетный год конструктивисты положили на обе лопатки Леф. — В указанной выше статье А. Селивановского говорится: «Из боев на поэтическом фронте конструктивизм вышел к 1929 году победителем. Он разбил, с одной стороны, лефовцев и, с другой стороны, Уткина» («Молодая гвардия», М. 1929, № 22, ноябрь, стр. 86).

...не объединяйте Реф и Леф. — См. статью Маяковского «[Товарищи!]» и примечания к ней (стр. 203—204 и 591).

РАПП — Российская ассоциация пролетарских писателей.

Выступление на общемосковском собрании читателей «Комсомольской правды» (стр. 413). Стенограмма выступления, напечатанная в газете «Комсомольская правда», М. 1930, № 91, 20 апреля (под заглавием «За настоящую поэзию»).

Собрание состоялось в Москве, в Красном зале МК ВКП(б) 21 февраля 1930 года.

Доклад о работе редакции «Комсомольской правды» сделал ответственный редактор газеты А. Троицкий. После него выступал Маяковский. В прениях участвовали юнкоры фабрик, заводов и вузов Москвы.

Заметка о собрании напечатана в «Комсомольской правде», М. 1930, № 44, 22 февраля.

Стр. 413. *...я сознательно выступаю не в концертном отделении вечера...* — По-видимому, эта реплика Маяковского связана с тем, что в извещении о собрании, напечатанном в «Комсомольской правде» от 20 февраля 1930 года, было указано, что Маяковский и другие приглашенные поэты выступят в художественной части.

Стр. 414. *...мы знаем сегодня речь депутата в польском сейме...* — Маяковский говорит о выступлении коммунистического депутата Жарского 20 февраля 1930 года.

... как я сказал на конференции РАПП... — См. выступление на конференции МАПП (стр. 407).

Устряловцы — образовано от «Устрялов». См. примечание к выступлению на собрании Федерации объединений советских писателей (стр. 659).

Стр. 415. *Я беру сегодняшний номер журнала «Пятидневка», там написано...* — В журнале «Пятидневка», М. 1930, № 1, 4-я пятидневка февраля, напечатана подборка материалов о массовом притоке заявлений о приеме в партию под общей «шапкой»: «В железную фалангу большевиков!»

Стр. 416. *ТРАМ* — см. примечание к выступлению на пленуме Реф (стр. 673).

Я выступал месяц назад на Колпинском заводе...— Выступление Маяковского в Колпино в Зимнем театре для рабочих Ижорского завода состоялось 9 января 1930 года.

Выступление на выездном заседании Художественно-политического совета Центрального управления госцирками (стр. 418). Протокол заседания (ЦГАЛИ).

Опубликовано в Полном собрании сочинений, т. 11, М. 1936 (см. А. Февральский, «Пьесы Маяковского и их постановки»).

На заседаниях Художественно-политического совета ЦУГЦ Маяковский выступал дважды — 20 и 28 февраля 1930 года. Второе заседание состоялось на Краснопресненской трехгорной мануфактуре, при участии рабочих и актива фабрики и Дома комсомола Красной Пресни. Присутствовало сто восемьдесят человек. Маяковский прочитал «Москва горит». В резолюции, принятой собранием, говорилось: «Мы, рабочие Краснопресненской Трехгорной мануфактуры, прослушав текст сценария меломимы «Москва горит» Маяковского и уяснив себе принципы работы ХПС ЦУГЦа по информациям тт. Кириллова и Судьбинина, приветствуем правильную линию работы ХПС ЦУГЦа, вовлекающего в свою работу широкие массы. Наше законное требование к искусству об отражении сегодняшнего дня ХПС ЦУГЦа проводится в действительность. Работу т. Маяковского «Москва горит» (1905 год) считаем нужной и правильной и приветствуем цирк в его переходе на новые рельсы — отображения нужных нам тем в его цирковых представлениях».

Стр. 419. *Радлов* С. Э. (1892—1958) — режиссер, работавший в различных областях театрально-зрелищного искусства.

Ходасевич В. М. (р. 1894) — художница.

...я кое-чем пользовался...— Маяковский включил в текст «Москва горит» сатирические стихи и песни эпохи 1905 года (например, «Царь испугался, издал манифест», «Шаг назад, шаг вперед») и построил несколько игровых моментов на сюжетах карикатур тогдашних сатирических журналов (например, карточный домик, пирамида классов). Кроме того, в текст включено несколько отрывков из произведений самого Маяковского (поэмы «Владимир Ильич Ленин», «Марша ударных бригад» и др.).

Кириллов — председатель ХПС ЦУГЦ; *Иванов* — секретарь ХПС, *Судьбинин* — член президиума ХПС.

В ы с т у п л е н и е н а з а с е д а н и и и с п о л б ю р о Ф е д е р а ц и и о б ъ е д и н е н и й с о в е т с к и х п и с а т е л е й (стр. 420). Стенограмма заседания (ЦГАЛИ). Стенограмма выступления Маяковским не выправлена.

Впервые опубликовано в «Литературном наследстве», т. 65, М. 1958.

Заседание исполнительного бюро Федерации, членом которого Маяковский состоял с февраля 1927 года, состоялось 7 марта 1930 года. С докладом о работе Федерации объединений советских писателей выступил секретарь Федерации В. А. Сутырин. В прениях, кроме Маяковского, участвовали: Н. Н. Асеев, А. А. Богданов, Ф. А. Березовский, С. Д. Мстиславский, Б. Н. Агапов, А. А. Сурков, Н. В. Слепнев, И. Л. Сельвинский, В. Т. Кириллов.

Отчеты о заседании напечатаны в «Литературной газете», М. 1930, № 10, 10 марта и в газете «Вечерняя Москва», М. 1930, № 56, 8 марта.

Стр. 420. *Здесь говорилось о трех формах: газета, клуб, издательство.*— В. А. Сутырин в своем докладе говорил, что вся основная работа Федерации должна проходить по трем главным ее организациям — по клубу, «Литературной газете» и издательству.

В ы с т у п л е н и е в Д о м е к о м с о м о л а К р а с н о й П р е с н и н а в е ч е р е, п о с в я щ е н н о м д в а д ц а т и л е т и ю д е я т е л ь н о с т и (стр. 422). Стенограмма вечера (хранится у В. А. Катаняна). Стенографическая запись Маяковским не выправлена. Качество записи местами неудовлетворительно.

Впервые опубликовано в журнале «Литературная учеба», М. 1936, № 4. В сокращенном виде напечатано в экстренном выпуске «Комсомольской правды» совместно с «Литературной газетой» 17 апреля 1930 года (специальный номер, посвященный памяти Маяковского) и в Сочинениях, т. 10, М.—Л. 1933.

Вечер в Центральном доме комсомола Красной Пресни состоялся 25 марта 1930 года. Сюда же была перенесена выставка Маяковского «Двадцать лет работы». Маяковский рассказал о своем творчестве, читал стихи, отвечал на записки. В прениях выступали молодые рабочие, комсомольцы, члены литературной бригады Маяковского, представители «Комсомольской правды» и райкома комсомола. Во время выступлений других ораторов Маяковским было подано несколько реплик. (См. их на стр. 681—682.)

Заметка о вечере напечатана в «Комсомольской правде», М. 1930, № 70, 27 марта.

Стр. 423. *Кольцова М.* — работница одной из Московских фабрик, председатель бюро бригады Маяковского (см. ниже).

Стр. 424. *Профессор Воронов* С. А. (1866—1951) — хирург, работавший в области пересадки половых желез.

...*«От горящей домны революции отошел великий кочегар».*—Маяковский привел цитату из стихотворения А. Жарова «На смерть Ленина».

Стр. 425. *Вот т. Шафир еще в 1923 году выпустил книжку о том, что понимает крестьянин Воронежской губернии.*— Имеется в виду книжка Я. Шафира «Газета и деревня», изд. «Красная новь», М. 1923.

Как раз была сельскохозяйственная выставка...— Первая Всероссийская сельскохозяйственная выставка была открыта в Москве в 1923 году.

...*я вошел в РАПП...*— См. примечание к выступлению на конференции МАПП (стр. 674).

Стр. 426. ...*перейду к моей выставке.*— Открытие выставки Маяковского «20 лет работы» состоялось 1 февраля 1930 года в клубе Федерации писателей. Затем, по требованию общественных организаций, она была перенесена в рабочие районы. 18 марта состоялось ее открытие в Доме комсомола Красной Пресни.

...*о кошке и о кошачьих шкурках Госторга...*— Маяковский говорит о стихотворении «Про Госторг и кошку, про всех понемножку». (См. т. 8 наст. изд., стр. 137.)

...*Катаев покупает за сорок копеек блокнот, идет на завод, пытается там среди грохота машин, пишет всякие глупости в газете...*—В «Литературной газете», М. 1929, № 11, 1 июля был напечатан очерк о соцсоревновании на Московском тормозном заводе В. П. Катаева (р. 1897) «То, что я видел», вызвавший в печати резкую критику.

Стр. 427. *Я понимаю ⟨эту⟩ работу так, чтобы выполнялся лозунг — не совать руки в машину...*— В 1929 году Маяковский написал ряд плакатов и лозунгов по безопасности труда и о трудовой дисциплине. (См. т. 10 наст. изд.)

У меня есть стихотворение про соски...— См. т. 5 наст. изд., стр. 278.

... *у меня было около десяти центральных постановок «Мистерии-буфф»...*— Об истории постановок «Мистерии-буфф» Маяковский подробнее говорит в статье «Только не воспоминания...» (см. стр. 155—157).

Затем была сатирическая поэзия в первом театре Сатиры...— Весной 1920 года Маяковский написал для Государственной опытно-

показательной студии театра Сатиры три агитпьески: «А что, если? Первомайские грезы в буржуазном кресле», «Пьеска про попов, кои не понимают, праздник что такое» и «Как кто проводит время, праздники празднуя (На этот счет замечания разные)». (См. т. 2 наст. изд.)

Затем — постановка «Клопа», «Бани».— Пьесы Маяковского «Клоп» и «Баня» и историю их постановок см. в т. 11 наст. изд.

Стр. 428. *...«Азбука» называется.*— «Советская азбука» была написана Маяковским в 1919 году (см. т. 2 наст. изд., стр. 92).

Стр. 429. *Строгановское училище* — художественно-промышленное училище, существовавшее в Москве.

Товарищи наши из бригады...— Речь идет о литературной бригаде Маяковского — молодежной группе, организованной в феврале 1930 года и поставившей своей целью изучение и пропаганду творчества Маяковского.

Вот сегодня я прочел газету или журнал, кажется, «Рабочий и искусство»...— Маяковский говорит о заметке, напечатанной не в газете «Рабочий и искусство», а в журнале «Рабочий и театр», Л. 1930, № 16, 21 марта, в связи с товарищеским чествованием С. М. Маковецкого, художника-гримера Ленинградского Большого драматического театра.

А вот мне каталога даже не удалось напечатать...— Каталог выставки «20 лет работы» был напечатан гектографическим способом.

Стр. 430. *Последняя из написанных вещей — о выставке...* — Речь идет о поэме «Во весь голос» (см. т. 10 наст. изд.).

Стр. 433. *На Тверской это.*— По-видимому «юбилеем» Маяковский называет выставку, о которой сказал выступавший Брославский: «Недавно я был на Тверской, смотрел картины галереи писателей — Уткин, Жаров и т. д. Пришел человек с бородкой, слышу — говорит о Маяковском: «Разве такую бездарность поставят...»

Под ним струя светлей лазури...—из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Парус».

«Комсомольская правда» хоть петитом напечатала о юбилее, но не удосужилась сообщить о выставке. — Дело обстояло наоборот: ничего не сообщая о юбилее, «Комсомольская правда» в № 25 от 31 января 1930 года маленькой заметкой в отделе извещений сообщила об открытии выставки.

Коган — см. примечание к статье «Как делать стихи?» (стр. 567).

Стр. 434. *Северянин*—см. примечание к статье «Братская могила» (стр. 540). Маяковский цитирует его строки из «Поэзы истребления» (1914). В тексте стихотворения не «мертв», а «стар».

Стр. 435. ...*в «Красной ниве» статья т. Покровского*...— Маяковский говорит об ответе заместителя Наркомпроса РСФСР М. Н. Покровского на анкету «Красной нивы» о Пушкине. («Красная нива», М. 1929, № 51, 15 декабря.)

«Смирись, Кавказ: идет Ермолов!» — строка из эпилога поэмы А. С. Пушкина «Кавказский пленник».

...*если выругают, то я не махну хвостом*...— 22 марта 1930 года в «Комсомольской правде» была напечатана отрицательная рецензия Ан. Чарова на пьесу Маяковского «Баня». Упоминание об этой рецензии есть в выступлении на диспуте о «Бане» в Доме печати 27 марта 1930 года (стр. 439).

МУНИ — Московское управление недвижимых имуществ.

Стр. 436. ...*стихотворение, маленькое, лирическое, про лошадь*...— Маяковский прочел стихотворение «Хорошее отношение к лошадям», написанное в 1918 году. (См. т. 2 наст. изд., стр. 10.)

... *о постройке дома и о предоставлении мне жилой площади*.— По-видимому, Маяковский прочел стихотворение 1928 года «Рассказ литейщика Ивана Козырева о вселении в новую квартиру». (См. т. 9 наст. изд., стр. 23.) «С эстрады это стихотворение он часто объявлял «О моем вселении в новую квартиру». (П. Лавут, «Маяковский едет по Союзу». «Знамя», М. 1940, № 6-7, стр. 298.)

Стр. 436—437. ...*стихотворение о двадцатипятитысячниках*.— «Марш двадцати пяти тысяч» см. в т. 10 наст. изд., стр. 176.

Стр. 437. ...*когда звенели шпоры дореволюционной выковки ⟨и ходили офицеры⟩, аксельбантами увешанные до пупов*.— Маяковский прочел пятую главу поэмы «Хорошо!» (См. т. 8 наст. изд.)

Последняя часть... — Маяковский прочел заключительную, девятнадцатую, главу поэмы «Хорошо!»

«Алмаз» — это застенок царский...— Маяковский поясняет отдельные слова и выражения из 16 главы поэмы «Хорошо!», после чего читает главу.

Реплики Маяковского на вечере

Иткин. ⟨...⟩ Еще я хочу сказать о «Бане», которая ставится в театре Мейерхольда,— неправильная линия взята в «Комсомольской правде». В «Бане» много недостатков ⟨...⟩, но нельзя поддерживать в «Комсомольской правде» такую линию, что «Баня» не нужна, что нужно ее снять ⟨...⟩

Маяковский. Учи их, правильно.

. . . .

Председатель. Встречи комсомола с т. Маяковским мы будем устраивать часто, может быть в более узком кругу.

Маяковский. Вы сумеете получить разъяснения обо всем, что непонятно и что интересно.

Выступление на диспуте о «Бане» в Доме печати (стр. 438). Стенограмма диспута утрачена; печатается по Полному собранию сочинений, т. 12, М. 1937, где был воспроизведен текст этой утраченной теперь стенограммы. Стенограмма выступления Маяковского автором не правлена.

Впервые напечатано в газете «Известия ЦИК», М. 1935, № 283, 6 декабря (с изменениями, внесенными редакцией «Известий»).

Диспут о пьесе «Баня» и ее постановке в Гос. театре имени Вс. Мейерхольда состоялся в Москве, в Доме печати 27 марта 1930 года — через одиннадцать дней после премьеры. Вступительное и заключительное слово произнес журналист В. М. Млечин. Выступали артист (теперь режиссер) В. Н. Плучек, журналист М. Ю. Левидов и другие.

Отчетов в печати об этом диспуте не было.

Стр. 439. ... *человечишко из «Комсомольской правды»...* — Ан. Чаров, автор резко отрицательной рецензии на пьесу в этой газете (1930, № 66, 22 марта).

Стр. 440. *Меня сегодня в «Вечерней Москве» критиковали рабочие.* — Утром 27 марта в кабинете редактора газеты «Вечерняя Москва» состоялось обсуждение «Бани», в котором участвовало несколько рабочих фабрики «Буревестник». Стенограммы этого обсуждения не имеется. Данные о выступлении на нем Маяковского см. в «Вечерней Москве» (1930, № 73, 31 марта, а также № 95, 25 апреля, статья редактора газеты С. В⟨олодина⟩ «Маяковский и цирк»).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Коллективное

«Декрет № 1 о демократизации искусств» (стр. 443). «Газета футуристов», М. 1918, № 1, 15 марта. Статья подписана: Маяковский, Каменский, Бурлюк.

Как свидетельствуют современники, были попытки практически осуществить некоторые положения этого «декрета». Д. Бурлюк,

например, прибил на одном из домов Кузнецкого моста несколько своих картин. Подробнее об этом см. воспоминания Василия Каменского «Путь энтузиаста» (Изд. «Федерация», М. 1931, стр. 265—268) и Сергея Спасского «Маяковский и его спутники» («Советский писатель», Л. 1940, стр. 137—138).

Обращение к актерам (стр. 445). Газ. «Северная коммуна», П. 1918, вечернее прибавление к № 128, 12 октября; «Красная газета», вечерний выпуск, П. 1918, № 194, 12 октября; газета «Вестник общественно-политической жизни, искусства, театра и литературы», П. 1918, № 21, 12 октября»; газета «Северная коммуна», П. 1918, № 129, 13 октября; газета «Известия Олонецкого губернского исполнительного комитета Советов крестьянских, рабочих и красноармейских депутатов», Петрозаводск, 1918, № 203, 15 декабря.

В газете «Северная коммуна» помещено в разделе «Извещения и постановления советов и учреждений Союза коммун Северной области Петроградской трудовой коммуны, Совета народных комиссаров и ЦИК».

Под «Обращением» подписи: Члены комитета постановки В. Э. Мейерхольд, В. В. Маяковский, П. М. Лебедев, Л. И. Жевержеев, О. М. Брик.

«Летучий театр» (стр. 446). Авторизованная машинописная копия (ГАОР ЛО); газ. «Искусство коммуны», П. 1918, № 3, 22 декабря. Подписи: О. М. Брик, В. Маяковский.

В газете после этих подписей помещена следующая приписка:

«1) Ввиду того, что ближайшей задачей Культурно-просветитель⟨ного⟩ отд⟨ела⟩ Союза раб⟨отников⟩ зрелищных предприятий является организация артистических летучих ячеек пропагандистского характера для обслуживания деревень и сел Сев⟨ерной⟩ Коммуны, я считаю необходимым образование названного летучего отряда, который и будет включен в общую сеть.

2) Должен упомянуть, что я, как заведующий распределением билетов на зрелища в Окт⟨ябрьские⟩ торж⟨ества⟩ среди рабочей массы, встретился с очень большим спросом на названную пьесу Маяковского со стороны рабоч⟨их⟩ проф⟨ессиональных⟩ союзов. Лично я считаю, после общения с рабочими, посетившими пьесу, что ее необходимо нести в самую гущу рабочей массы.

П. М. Лебедев

В машинописной копии текст сопровождается этой же припиской (с одним мелким разночтением), но с датой: 19 ноября 1918 г.

На первой странице машинописной копии, текст которой озаглавлен: «Народному комиссару по просвещению товарищу Луначарскому. Докладная записка по поводу организации „Летучего театра“», имеется следующая резолюция: «Ком⟨иссару⟩ т⟨еатров⟩ и зр⟨елищ⟩ т. Андреевой с просьбой дать письм⟨енный⟩ отзыв. А. Л⟨уначарский⟩». Отзыв М. Ф. Андреевой, заведовавшей отделом театров и зрелищ Союза коммун Северной области, в архивном деле не обнаружен.

К машинописной копии приложен следующий документ:

Общая смета и краткий план

(пользуемся опытом Октябрьской постановки и ее на опыте проверенными цифрами)

1) Важнейшей силой нашего театра является актер. Минимальное количество труппы 30 челов. (91 роль «Мистерии» распределена на 31 акт. плюс 5 дублер.) При нормальной оплате по 1 000 р. в месяц, месячная подготовка стоит . . 36 000 р.
2) Режиссура и организация. Режиссер (авторская постановка крайне желательна) и два пом. режис. Администр. и пом. администр. (работа администр. при постоянных поездках крайне сложна). Суфлер. Всего . . . . 8 000 р.
3) Декоративная часть. Этой работой, рассчитанной на конкурс, должны крайне заинтересоваться художники, имеющие новую задачу универсальной декорации. В «Мистерии» 5 актов и 50 костюмов. Считая минимальной оплатой 1 200 р. за акт и 200 р. костюм . . . . . . 16 000 р.
4) Монтировка спектакля. Вся рабочая часть: костюмеры, бутафоры, плотники, парикмахеры и т. п., а также необходимый материал (точное постатейное перечисление может быть дано, разумеется, только после эскизов) . . 25 000 р.
5) Пропаганда: плакаты, летучки и т. д. . . . . 5 000 р.

Итого 90 000 р.

Приводимая смета является сметой полной организации театра. В дальнейшем его художественная эксплуатация будет обходиться от 1 500 р. до 3 000 р. ежевечерне в зависимости от стоимости переезда, приспособленности театра (напр., постройка эстрады на площади) и пр. технических условий.

Варианты по машинописной копии и данный документ публикуются впервые.

Предложение о создании «Летучего театра» не было осуществлено.

Стр. 446. *Мытарства «Мистерии»* — см. статью «Только не воспоминания...» (стр. 155—157).

В другом... — Речь идет о б. Александринском театре в Петрограде.

Третий, в который чуть не силком удается протащить пьесу... — Имеется в виду Театр музыкальной драмы, занимавший Большой зал Петроградской консерватории.

Стр. 447. ... *уже принятая к постановке и в Москве...* — 12 октября 1918 года Маяковский читал «Мистерию-буфф» в Москве, в Театральном отделе Наркомпроса, который предложил поставить пьесу к годовщине Октябрьской революции. Однако в 1918 г. «Мистерия-буфф» в Москве не была поставлена.

Наша словесная работа (стр. 448). Журн. «Леф», М.—П. 1923, № 1, март. Статья подписана: В. В. Маяковский, О. М. Брик.

В журнале «Леф» было пять основных разделов: Программа, Практика, Теория, Книга, Факты. Статья «Наша словесная работа» является предисловием к разделу «Практика».

Стр. 449. *Печатаемая в «Лефе» практика...* — В первом номере журнала были помещены стихи Н. Асеева — «Через мир — шаг», «Интервенция веков»; В. Каменского — «Жонглер», «Прибой в Сухуме»; А. Крученых — «Мароженица богов», «Траурный Рур!», «Рур радостный»; Б. Пастернака — «Кремль в буран конца 1918 года»; С. Третьякова — «Финал из поэмы 17—19—21»; В. Хлебникова — «Уструг Разина»; поэма В. Маяковского «Про это»; повесть О. Брика «Не попутчица»; перевод трагедии немецкого драматурга Карла Виттфогеля «Беглец» и другие произведения.

...*без обычной кайзертоллеровской ревмистики.* — Имеются в виду произведения немецких драматургов Георга Кайзера (1878—1945) и Эрнста Толлера (1893—1939).

Dubia

Не для денег родившийся (стр. 450). Журн. «Мир экрана», М. 1918, № 3, 19 мая.

Заметка помещена в разделе «Либретто» без подписи. Ее содержание и стиль позволяют предположить, что автором заметки был Маяковский.

Под заголовком «Не для денег родившийся» значится: «С участием Маяковского».

О фильме «Не для денег родившийся» см. т. 11, стр. 481.

Выступления по газетным отчетам и записям современников (1918—1930)

Выступление на митинге об искусстве (стр. 451). Газ. «Искусство коммуны», П. 1918, № 1, 7 декабря — М. Л<ев>ин, «Митинг об искусстве».

Митинги об искусстве устраивались Отделом изобразительных искусств Наркомпроса в целях агитации и пропаганды нового искусства. Первые три митинга были устроены в помещении бывшей академии художеств и предназначались для художников и учащейся молодежи. Четвертый митинг 24 ноября 1918 г. был организован во «Дворце искусства» (помещение Зимнего дворца) под председательством заведующего отделом изобразительных искусств Д. П. Штеренберга. Тема митинга — «Храм или завод». Митинг привлек многочисленную аудиторию — рабочих, красноармейцев, матросов. Вступительную речь произнес Н. Н. Пунин. Кроме Маяковского, выступили О. М. Брик и ораторы из публики. В отчете отмечается большой успех выступления Маяковского.

К этому же времени относится еще несколько выступлений Маяковского на рабочих митингах по вопросам искусства. Выступал он обычно с небольшой речью и с чтением своих стихов. 3 и 7 декабря состоялись его выступления в Выборгской партийной школе, 14 декабря — в Охтенском районе, 17 декабря — в Гвардейском экипаже (в матросском театре). (См. «Искусство коммуны», П. 1918, № 3, 22 декабря.)

Выступления на дискуссии «Пролетариат и искусство» (стр. 452). Газ. «Искусство коммуны». П. 1918, № 4, 29 декабря — М. Левин, «Митинг об искусстве»; там же, 1919, № 5, 5 января — М. Левин, «Пролетариат и искусство».

15 декабря 1918 года в митинговом зале Дворца труда в Петрограде состоялся доклад Г. Цыперовича на тему «Пролетариат и искусство». 22 и 29 декабря происходило обсуждение доклада. Маяковский выступал два раза.

Стр. 452. *Анцелиович Н.* — оратор, выступавший вслед за Маяковским 22 декабря. Он говорил, что «нельзя требовать никаких

мандатов от художников». Он согласился с Маяковским, что в искусстве много затхлого, консервативного, заявив одновременно, что нельзя только поэтому считать здоровым лишь левое искусство.

Стр. 453. *Поэт Маяковский отбрасывает обвинение...*— Обвинение было выдвинуто Анцелиовичем, который выступал против отрицания классического наследия в искусстве.

Выступление по докладу В. Я. Брюсова «Поэзия и революция» (стр. 454). Журн. «Звезда», Л. 1945, № 4, апрель — А. Февральский, «О Маяковском. (Воспоминания)».

Доклад В. Я. Брюсова состоялся 30 ноября 1920 года в Политехническом музее. Брюсов говорил, что «революция определяет расцвет литературы. Русская литература XIX века. Расцвет ее в 20-х, 60-х и 80-х—90-х годах совпадает с ростом революционного движения... Великой революции должна соответствовать великая литература. И скоро она появится. Истинное искусство всегда революционно. Истинный поэт всегда в рядах революции в широком смысле слова» (запись А. В. Февральского. ЦГАЛИ).

Доклад «Производственная пропаганда и искусство» (стр. 455). Журн. «Звезда», Л. 1945, № 4, апрель — А. Февральский, «О Маяковском. (Воспоминания)».

Доклад Маяковского состоялся 29 января 1921 года в Доме печати. Производственная пропаганда была поставлена в порядок дня в связи с задачей восстановления народного хозяйства после гражданской войны. 27 ноября 1920 года в «Правде» был опубликован проект тезисов Главполитпросвета о производственной пропаганде, в основу которых легли «Тезисы о производственной пропаганде» В. И. Ленина (см. В. И. Ленин, Сочинения, том 31, стр. 376). 9 января 1921 года «Правда» сообщила, что Оргбюро ЦК РКП(б) утверждено положение о Всероссийском бюро производственной пропаганды. 28 февраля Маяковский выступил с докладом от РОСТА на Всероссийском совещании по производственной пропаганде.

Стр. 455...*история с плакатом РОСТА, направленным против польских панов.*— Речь идет о плакате «Последний час», который из-за медлительности типографий вышел с большим опозданием. (См. об этом в статье «Революционный плакат», стр. 33.)

Выступление по докладу М. Ю. Левидова о современном искусстве и литературе (стр. 456). Журн. «Экран», М. 1921, № 2 — А., «Самостийный цилиндр».

Доклад М. Ю. Левидова состоялся 27 октября 1921 года в Доме печати. Докладчик поделился своими впечатлениями от русского искусства и литературы за границей, от художественной и литературной жизни Москвы. Левидов утверждал, что как за границей, так и в Москве искусство оторвалось от жизни, повисло в безвоздушном пространстве, стало ненужным. Наиболее характерными явлениями нашей культуры, по мнению Левидова, «поэтические» кафе на Тверской и всевозможные режиссерские эксперименты в современных театрах. Кроме Маяковского, выступали М. Б. Загорский, И. С. Гроссман-Рощин.

В отчете о докладе, напечатанном в журнале «Театральная Москва» (1921, № 2), говорится, что все выступавшие утверждали: «Именно в России и именно теперь начинается расцвет подлинно революционного творчества, и этот расцвет несомненно на огромную высоту подымет общий культурный уровень нашей страны».

Левидов М. Ю. — см. примечания к выступлению на диспуте «Больные вопросы советской печати« (стр. 625).

Выступление на диспуте «Почему молчат писатели?» (стр. 457). Журн. «Театральная Москва», 1921, № 8,— «Почему молчат писатели?»

Диспут состоялся в Доме печати 14 ноября 1921 года. Докладчик Карелин установил три основные причины молчания писателей. Первая — кризис полиграфического производства, отсутствие бумаги; второе — бедственное материальное положение писателей; третье — отрыв от современной действительности старых писателей; о последнем говорил также содокладчик В. Полонский. Выступивший затем Андрей Соболь заявил, что главной причиной молчания является отсутствие «свободы печати». Маяковский решительно возражал и докладчикам и Андрею Соболю.

Выступление на первом вечере «Чистка современной поэзии» (стр. 458). Автограф дневника Фурманова (ИМЛИ). Д. Фурманов, «Из дневника писателя», изд. «Молодая гвардия», М. 1934

Публикуется по автографу Д. Фурманова.

Вечера «Чистка современной поэзии» состоялись 19 января и 17 февраля 1922 года в Большой аудитории Политехнического музея. Маяковский выступал на обоих вечерах. (Тезисы выступления Маяковского на первом вечере см. т. 13 наст. изд.) В дневниковой записи Д. Фурманова трудно отделить слова Маяковского от рассуждений автора дневника, поэтому мы публикуем всю запись полностью.

Стр. 460. *Ахматова* А. А. (р. 1888) — поэтесса.

Иванов В. И.— поэт-символист. После Октябрьской революции эмигрировал за границу.

Стр. 461. *Адалис* (Ефрон А. Е., р. 1900) — писательница, примыкала к группе «Московский Парнас».

«ничевоки» — литературная группировка, сложившаяся в Москве к началу 1920 года. Ничевоки крикливо отстаивали анархическую свободу художника, его «независимость» от общественной жизни.

Доклад «Что делает Берлин?» (стр. 462). Журн. «Зрелища», М. 1923, № 19 — П. Н⟨езнамов⟩, «Сегодняшний Берлин. Из впечатлений и встреч Вл. Маяковского».

Выступление состоялось около 20 декабря 1922 года в Большом зале Политехнического музея. Маяковский рассказывал о своих впечатлениях от поездки в Берлин и Париж в октябре — декабре 1922 года. В отчете об этом выступлении газ. «Известия» (Одесса, 1923, 4 февраля) писала: «Поэт Маяковский дал в своей лекции в Москве рельефную картину жизни берлинской литературной эмиграции, которая обслуживает кварталы, где живет бежавшая буржуазия...» Описав, как Маяковский характеризует поведение А. Белого, А. Амфитеатрова, И. Северянина и группы сменовеховцев, газета сообщала: «Но русским эмигрантам, живущим в Берлине, особенно трудовой интеллигенции, сменяющей вехи, уже надоели эти белые и голубые писатели. Они соскучились уже по новой, русской, московской литературе. И потому с таким вниманием слушают они и Маяковского, ругавшего их, и Есенина, смотрят картины Малявина и Кустодиева, жадно раскупают все новые издания Москвы... Эмигрантская литература не дала ни одного крупного произведения... Литературный костер эмигрантщины чадит и дымит угаром догорающего костра... Литература «Непского проспекта» бедна, скучна и бесцветна. Свет идет с Востока».

Доклад «Что делает Берлин?» перекликается с очерком «Сегодняшний Берлин» (см. т. 4 наст. изд., стр. 257).

Стр. 462. *«Культурные» французы ходили и разбивали их молотками.*— По условиям Версальского мирного договора, вся немецкая военная авиация подлежала уничтожению.

Стр. 463. *Толстой* А. Н. (1882—1945) — писатель. Осенью 1921 года он переезжает из Парижа в Берлин и вступает в группу «сменовеховцев». По его словам, это было началом разрыва с писательской эмиграцией (А. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 1, стр. 96). Весной 1923 года А. Толстой вернулся на родину.

Северянин — см. примечания к статье «Братская могила» (стр. 540). После Октябрьской революции находился в эмиграции. Встреча с Маяковским, вероятно, произошла 20 октября 1922 года во время выступления Маяковского в кафе «Леон». (См. «Новая русская книга», Берлин, 1922, № 9.)

Бурлюк — см. примечание к статье «В. В. Хлебников» (стр. 548).

Шкловский В. Б. (р. 1893) — писатель, литературовед, в 1922 году жил в Германии.

Белый (Бугаев Б. Н., 1880—1934) — поэт-символист. В 1921 году уехал в Берлин, где прожил около двух лет.

Шагал М. — русский художник. После Октябрьской революции эмигрировал во Францию.

Кандинский — см. примечание к статье «За что борется Леф?» (стр. 552).

Дикс Отто (р. 1891) — немецкий живописец, гравер. После мировой войны примыкал к дадаистам, потом к экспрессионистам.

Гросс Георг (р. 1893) — немецкий художник-сатирик, автор острых зарисовок жизни и быта Германии двадцатых годов XX века. Маяковский привез из Берлина два альбома репродукций рисунков Гросса; некоторые из них были напечатаны в журнале «Красная нива» (1923, № 1) с заметкой О. М. Брика «Художник-коммунист Жорж Гросс».

Стр. 464. *Кайзер, Толлер* — см. примечание к статье «Наша словесная работа» (стр. 685).

Доклад «Что делает Париж?» (стр. 465). Газ. «Вечерние известия», М. 1923, № 53(1), 2 января.

Доклад состоялся 27 декабря 1922 года в Политехническом музее. Основные его положения вошли потом в очерки Маяковского о Париже. (См. т. 4 наст. изд., стр. 205—256.)

Стр. 465... *Эррио был в России...*— Один из крупнейших политических деятелей Франции Эдуард Эррио (1872—1956) приезжал в 1922 году в Москву, чтобы подготовить почву для восстановления

дипломатических отношений между Россией и Францией. По возвращении на родину дал многочисленные интервью газетам.

...сосет золото из договоров — Версальского, Севрского, русских облигаций и т.д.— Имеются в виду подписанный в Версале мирный договор 1919 года, закрепивший передел мира империалистическими державами-победительницами, и подписанный в Севре мирный договор 1920 года, предусматривавший расчленение Турции.

Пикассо Пабло — см. примечание к «Открытому письму А. В. Луначарскому» (стр. 544).

Леже Фернан (1881—1955) — французский живописец, график.

Гончарова Н. С. (р. 1881) — русская художница. В 1915 году по приглашению антрепренера и театрального деятеля С. П. Дягилева (1872—1929) уехала в Париж.

Французам нравится «Николай»... — речь идет о программе в театре Альгамбра (см. об этом в очерке Маяковского «Париж. Театр Парижа», т. 4 наст. изд., стр. 215).

Автор «Рогоносца» возмущался постановкой Мейерхольда.— Спектакль «Великодушный рогоносец» — фарс Ф. Кроммелинка в переводе И. А. Аксенова был поставлен В. Э. Мейерхольдом в Театре актера (Вольная мастерская Вс. Мейерхольда) 25 апреля 1922 года.

Доклад «Про „Леф“, белый Париж, серый Берлин и красную Москву» (стр. 466). Газ. «Більшовик», Киев, 1924, № 12, 15 января (перевод с украинского).

Доклад состоялся 12 января 1924 года в Пролетарском доме искусств в Киеве. В докладе нашли свое отражение впечатления от заграничных поездок Маяковского в октябре — декабре 1922 года и июле — сентябре 1923 года. По воспоминаниям Н. Рябовой «На вечере Маяковским были прочитаны стихи: «Прозаседавшиеся», «Сволочи», «О дряни», «Мы не верим», «Необычайное приключение», «Рассказ про то, как кума о Врангеле толковала без всякого ума», «Левый марш» (два раза). Стихи принимались восторженным ревом и бурей аплодисментов» (БММ). Кроме этого, доклад читался 14 января 1924 года в Харькове.

Стр. 466. *Милюков-дарданельский* (Милюков П. Н.)— организатор и лидер партии «конституционалистов-демократов» (кадетов), вождь либеральной буржуазии. Маяковский не раз выступал против кадетской партии и против Милюкова. По воспоминаниям Ив. Бунина, изданным в Париже в 1952 году, известно, что

на банкете, устроенном в апреле 1917 года в честь финских художников, Маяковский освистал выступление Милюкова, бывшего тогда министром иностранных дел.

Против кадетов направлено также стихотворение «Сказка о красной шапочке» (см. т. 1 наст. изд., стр. 142).

«Сменовеховство» — см. примечание к статье «За что борется Леф?» (стр. 555).

Стр. 467. *Ассоциация панфутуристов* — в двадцатые годы литературная группа на Украине.

Выступление перед рабкорами Киева (стр. 468). Газ. «Пролетарская правда», Киев, 1924, 15 января — Добрушин, «Маяковский у рабкоров».

Выступление состоялось 13 января 1924 года в Киеве в клубе им. Спиридонова; Маяковский вначале не предполагал проводить его, но 12 и 13 января в газете «Пролетарская правда» появилось объявление: «Тов. Маяковский! Рабочие корреспонденты газеты «Пролетарская правда» ждут вас в своем клубе (ул. Ленина 19, помещение редакции) 13 января к часу дня». Маяковский пришел. В отчете о выступлении говорилось: «После короткого доклада Маяковский приступил к чтению своих стихов. Его прерывали бурей аплодисментов... Видно, он сразу проникся сознанием того, что находится он в среде, близких ему по сердцу и духу, пролетарских читателей и ценителей. Предложение зачислить Маяковского почетным рабкором «Пролетарской правды» было встречено градом аплодисментов. Видимо, и он тоже остался доволен. Благодарил и обещал писать. Ждем первой корреспонденции «рабкора Маяковского». Киевским рабкорам Маяковский посвятил стихотворение «Рабкор» (см. т. 6 наст. изд., стр. 108).

В свой очередной приезд в Киев в январе 1926 года Маяковский вновь выступил перед рабкорами. (См. стр. 480.)

Стр. 468. *Сосновский* — см. примечания к статье «Как делать стихи?» (стр. 566). В то время был членом редколлегии газеты «Правда».

«Лепестки» — см. примечание к статье «Как делать стихи?» (стр. 568).

Стеклов — см. примечание к статье «Вас не понимают рабочие и крестьяне» (стр. 583).

Стр. 469. *...было ясно уже давно для Ильича.*— Маяковский имеет в виду статью В. И. Ленина «О характере наших газет» (см. примечание к статье «С неба на землю», стр. 551).

Доклад «Долой искусство, да здравствует жизнь» (стр. 470). Газ. «Більшовик», Киев, 1924, № 15, 18 января — Чужий, «Долой искусство, да здравствует жизнь!» (перевод с украинского).

Доклад состоялся 16 января 1924 года в Киеве в театре им. В. И. Ленина. За день до выступления газета «Пролетарская правда» напечатала программу выступления: «1) Что такое Леф: а) от классиков-монахов к ударной агитации; б) как делается сатира, реклама и анекдот; 2) стихи о революции; 3) сатира и юмор; 4) Маяковский о Пуанкаре, Керзоне, Муссолини, Пилсудском, Вандервельде и др.».

Н. Рябова вспоминает об этом вечере: «Владимир Владимирович был очень зол и нервен. Громил Надсона: «Пусть молодежь лучше в карты играет, чем читать этаких поэтов!» Доказывал необходимость агитационного стиха. «Каждая папиросная коробка имеет шесть сторон, на которых можно и нужно печатать стихи!» Читал свои рекламы для Резинотреста» (БММ).

Выступление на диспуте о постановке «Д. Е.» (стр. 472). Журн. «Советский театр», М. 1936, № 8 — А. Февральский, «Маяковский на театральных диспутах».

Диспут о постановке Театром имени Вс. Мейерхольда пьесы М. Г. Подгаецкого, написанной по роману И. Г. Эренбурга «Трест Д. Е.» и роману Бернгарда Келлермана «Туннель», состоялся 18 июля 1921 года в помещении театра.

Маяковский не раз выступал на обсуждении постановок театра (см. выступления на диспутах о постановке «Зорь» 22 ноября 1920 г. и о постановке «Ревизора» 3 января 1927 г. (стр. 244, 306.).

Стр. 472. *Супрематизм* — см. примечание к выступлению на диспуте по докладу А. В. Луначарского «Первые камни новой культуры» (стр. 624).

Три экранчика убоги... — В постановку были введены три экрана. На среднем из них с диапозитивов проецировались названия эпизодов, мест действия, характеристики действующих лиц, критические замечания к происходящему на сцене, а также цитаты из речей и статей вождей революции.

«Великодушный рогоносец» — см. примечание к докладу «Что делает Париж?» (стр. 691).

«Лес» — см. примечание к выступлению на диспуте о задачах литературы и драматургии (стр. 610—611).

Выступление на диспуте в Колонном зале Дома Союзов (стр. 473). Запись режиссера М. М. Коренева, «Литературное наследство», т. 65 (см. А. Февральский, «Из выступлений Маяковского 1918—1925 гг.»).

Диспут был устроен Культотделом МГСПС в Колонном зале Дома Союзов 13 марта 1925 года. Основной темой диспута был вопрос о социологическом и формальном методах в искусстве. В тот период шла подготовка резолюции ЦК партии о художественной литературе. За десять дней до диспута Маяковский присутствовал на заседании литературной комиссии ЦК ВКП(б), где обсуждался проект резолюции. Этим объясняются слова поэта: «Партия поставила на очередь вопрос об искусстве».

Доклад «О советской поэзии» (стр. 475). Газ. «Новый мир», Нью-Йорк, 1925, № 897, 14 сентября — Б. Сельцов, «В. Маяковский о советской поэзии».

Лекция состоялась 10 сентября 1925 года во время пребывания Маяковского в Нью-Йорке в Central Opera House. Это было второе выступление поэта в Нью-Йорке. «Этот вечер,— писала газета «Новый мир» 2 сентября,— является ответом на многочисленные просьбы лиц, не имевших возможности быть на первом вечере. Поступило также много писем с просьбой устроить второй вечер, который охватил бы новые фазы поэтического творчества СССР».

Газета «Новый мир» несколько раз публиковала объявление: «Все идем в четверг 10 сентября на лекцию-декламацию великого поэта Советского Союза Владимира Владимировича Маяковского».

«Сегодня вечером все нью-йоркские маяки потухнут. Будет светить только один, но зато громадный СССР -овский маяк — Владимир Владимирович Маяковский. Сходите посмотреть и послушать его в Central Opera House» (газ. «Новый мир», 1925, 10 сентября).

В газете «Русский голос» от 10 сентября помещена программа выступления:

«1) Что и зачем новая поэзия? (доклад о критиках, о себе и о других).

2) Стопудовая весть (третья часть поэмы «Ильич»).

3) Памятник рабочим Курска (отрывок из поэмы о Курской магнитной аномалии).

4) Стихи: «Вульворт и барышня», «Внутри небоскреба», «Стихи для детей» и др. По окончании — ответ на записки».

Стр. 476. *Городецкий* — см. примечание к статье «За что борется Леф?» (стр. 553).

Доклад «Что я привезу в СССР?» (стр. 478). Газ. «Новый мир», Нью-Йорк, 1925, № 918, 8 октября — В. Сельцов, «Америка в воображении русского. Лекция В. Маяковского».

Доклад состоялся 4 октября 1925 года в помещении Иорквилл Казино. Это было пятое выступление поэта в Нью-Йорке. В докладе Маяковский впервые высказал свои впечатления от Америки, впечатление, впоследствии вылившееся в доклад «Мое открытие Америки» и в книгу очерков того же названия.

Газета «Новый мир» 1 октября поместила следующее объявление-программу:

«4 октября все идем на последнюю прощальную лекцию в Иорквилл Казино пролетарского поэта В. Маяковского — «Итого».

1) Товарищи прощаются с Маяковским и подводят итоги посещения им Америки. 2) Лекция: «Что я привезу в СССР?»— прочтет В. Маяковский. 3) Впервые в Нью-Йорке Маяковский прочтет отрывки из знаменитой поэмы «150 000 000». 4) Маяковский прочтет впервые еще не читанные и не напечатанные стихи о Нью-Йорке: «Небоскреб в разрезе», «Ол райт», «Бруклинский мост» и др. 5) Новые отрывки поэмы «Ильич». 6) Разговор и записки».

Выступление перед рабкорами и журналистами Киева (стр. 480). Газ. «Пролетарская правда», Киев, 1926, № 25, 2 февраля — Добрушин, «Маяковский среди рабочих» (перевод с украинского).

Выступление состоялось 31 января 1926 года в Киеве в зале Окрисполкома. В выступлении нашли отражение впечатления от поездки Маяковского в Америку в 1925 году. В заключение выступления Маяковский читал свои стихотворения: «Атлантический океан», «Бруклинский мост», «Христофор Колумб», «Испания» и др.

Выступление перекликается с очерком «Мое открытие Америки» (См. т. 7 наст. изд.)

Стр. 480. *Два года тому назад т. Маяковский...*— Речь идет о выступлении Маяковского перед рабкорами Киева 13 января 1924 года. (См. стр. 468—469.)

Выступление на встрече с пролетарскими поэтами Ростова-на-Дону (стр. 482). Газ. «Молот», Ростов-на-Дону, 1926, № 1355, 10 февраля— А. В—о, «Маяковский в РАППе».

Выступление состоялось 7 февраля 1926 года в клубе рабкоров газеты «Молот». Маяковский пришел туда послушать местных пролетарских поэтов. С чтением стихов выступили поэты: Обухов, Гинзбург, Полянский, Безбородов, Г. Кац, П. Кофанов, В. Жак. В заключение вечера по просьбе собравшихся Маяковский прочел стихотворение из американского цикла и третью часть поэмы «Владимир Ильич Ленин».

Выступление в клубе рабкоров «Правды» (стр. 483). Журн. «Журналист», М. 1926, № 5, В. Н—ский, «Концерт» в клубе рабкоров «Правды».

11 апреля 1926 года в клубе рабкоров «Правды» должна была состояться беседа на тему «Можно ли научиться писать стихи?» Предполагался доклад Г. Шенгели и «концерт» с участием Маяковского, Уткина, Безыменского и др. Докладчик не явился. На вечере выступили Маяковский, Н. Асеев, О. Брик и др.

Некоторые выступающие возражали Маяковскому. «Раз тут публика упорствует, надо прямо сказать этой публике, что она имеет дело с шарлатанским предприятием»,— говорил Маяковский в заключительном слове, зачитывая отдельные места из книжки Шенгели.

Стр. 483. *В своей статье в «Красной нови»...*— В журнале «Красная новь», 1926, № 4 напечатана статья Маяковского «Подождем обвинять поэтов» (см. стр. 66).

Стр. 484. *Книжонка Шенгели...*— См. примечание к статье «Как делать стихи?» (стр. 562).

Выступление на диспуте «О хулиганстве» (стр. 485). Газ. «Известия», М. 1926, № 227(2858), 2 октября — И., «О хулиганстве и не „хулиганстве"».

Диспут состоялся 30 сентября 1926 года в Политехническом музее. В речах Н. А. Семашко, Н. В. Крыленко, Маяковского и других хулиганство было квалифицировано как социальное явление. Краткий отчет о диспуте был помещен также в газете «Вечерняя Москва», 1926, 1 октября.

Как вывод из всего диспута было заявлено, что «хулиганство не такое страшное бедствие, как его обывательски представляют. Хулиганство мы одолеем, но от слов необходимо перейти к делу — мобилизовать общественное мнение, привлечь к борьбе с хулиганством комсомольские, партийные, профессиональные и общественные организации».

Стр. 485. *Нужно видеть, где хулиганство переходит в другие виды преступления.*— На диспуте многие высказывались, что хулиганством нельзя называть неумышленные действия или бандитские нападения на людей. Приводилось следующее определение хулиганства в уголовном кодексе: «озорные, т. е. сопряженные с явным неуважением к обществу, действия».

«Суд не скрутит...» — из стихотворения «Хулиган» (см. том 7 наст. изд., стр. 185).

Доклад «Как писать стихи?» (стр. 486). Журн. «Селькор України», Харьков, 1926, № 1—2 — «Как за пять уроков научиться писать стихи?» (Перевод с украинского.)

Доклад Маяковского состоялся 1 ноября 1926 года в Харькове, в помещении Драматического театра. Краткий отчет о выступлении также см. газ. «Пролетарий», Харьков, 1926, 4 ноября. С докладами на эту тему Маяковский выступал еще 20 сентября 1926 года в Большой аудитории Политехнического музея, 4 и 5 сентября в Ленинграде, 2 ноября в Полтаве. Основные положения доклада тесно переплетаются со статьей «Как делать стихи?»

Стр. 486. *«Радяньске село»*— орган ЦК КП(б)У. Выходила в г. Харькове.

...достаточно было Демьяну обозвать в своем стихотворении танк Танькой...— Стихотворение Д. Бедного «Танька-Ванька» пользовалось огромной популярностью на фронтах гражданской войны. К стихотворению имеется эпиграф: «Красноармейцы Петроградского фронта называют танки — «таньками». В 1927 году Д. Бедный выпустил сборник фронтовых песен под названием «Танька-Ванька».

Стр. 487. *Бескрайный и непочатый ломоть* — см. об этом в докладе «Лицо левой литературы» (стр. 498).

У нее по бокам не шуршащий шелк...— Маяковский не совсем точно цитирует строки из стихотворения С. Малахова (в стихотворении — «У нее не юбок шуршащий шелк»). В БММ хранится экземпляр журнала «Комсомолия», 1926, № 4, принадлежавший поэту. В нем напечатана статья М. Беккера «Любовная лирика комсомола», где приведены эти строки. Рукой Маяковского сбоку написано — «Дичь!»

Не придет он также вот...— См. примечание к статье «Как делать стихи?» (см. стр. 569).

Стр. 488. *Книжка Шенгели* — см. примечание к статье «Как делать стихи?» (стр. 562).

Выступление на диспуте о богеме (стр. 490). Журн. «На литературном посту», М. 1927, № 1 — А., «Диспут о богеме».

Диспут состоялся 19 ноября 1926 года в Доме печати. Вступительный доклад сделал Н. К. Иванов-Грамен. «Психология анархобуржуазного перерождения, присущего богеме,— сказал он,— поразному выражается у разных писательских групп. У молодежи она ведет к настоящему хулиганству — к дракам, мордобитию, к публичным выступлениям непечатного характера. Хулиганят, чтобы хоть этим прославить свое никому не известное имя. Иногда это хулиганство подается под соусом «эпатирования буржуа» или «пощечины общественному вкусу». Иванов-Грамен предложил «реагировать против богемы и путем организации общественного мнения». Кроме Маяковского, на диспуте выступали М. Е. Кольцов, С. И. Кирсанов, В. Б. Шкловский, М. Ю. Левидов, М. Б. Чарный и др.

Доклад «Поп или мастер» (стр. 491). Газ. «Советский юг», Ростов, 1926, 26 ноября — П. Максимов, «Вечер Маяковского».

Выступление состоялось 24 ноября 1926 г. в Ростове в театре им. Луначарского.

С докладом «Поп или мастер» Маяковский выступал во время лекционной поездки в ноябре 1926 года в Ростове, Таганроге, Новочеркасске, Краснодаре. (Афишу доклада см. т. 13, наст. изд.)

Стр. 491. *Книжка Шенгели* — см. примечание к статье «Как делать стихи?» (стр. 562).

Доклад «Даешь изящную жизнь!» (стр. 493). Газ. «Комсомольская правда», М. 1927, 15 января — «Долой изящную жизнь (Маяковский за канареек)».

Выступление состоялось в Большом зале Политехнического музея 14 января 1927 года. С докладом «Даешь изящную жизнь!» Маяковский неоднократно выступал в течение 1927—1928 гг.

Стр. 493. *Романс «А сердце в партию тянет».*— Музыка Тихоновой. Слова Чуж-Чуженина. См. также стихотворение «Стабилизация быта» (т. 8 наст. изд., стр. 7).

Стр. 494. *Некий крестьянский поэт...* — Речь идет о былине И. Новокшонова «Володимер Ильич», журн. «Жернов», 1926, № 4. Об этом же Маяковский говорил на диспуте «Упадочное настроение среди молодежи (есенинщина)» (стр. 313—314).

Доклад «Лицо левой литературы» (стр. 495). Газ. «Коммуна», Самара, 1927, 28 января — К. Львова, «Маяковский в Самаре».

Доклад состоялся 26 января 1927 года в партийном клубе Самары. С докладом «Лицо левой литературы» Маяковский выступал во время лекционных поездок по городам: Нижний-Новгород, Казань, Самара, Саратов, Смоленск, Витебск, Минск в январе, марте 1927 года.

Стр. 496. *Аполлон Григорьев* (1822—1864) — поэт и критик. См. также примечание к выступлению на диспуте «Упадочное настроение среди молодежи (есенинщина)» (стр. 636).

Доклад «Лицо левой литературы» (стр. 497). Газ. «Известия», Саратов, 1927, № 26, 2 февраля — Н. Икарский, «Два вечера Владимира Маяковского. (Впечатления)».

Доклад состоялся 29 января 1927 года в Саратове в зале Народного дворца.

Стр. 498. *Книжка Шенгели* — см. примечания к статье «Как делать стихи?» (стр. 562).

Выступление на приеме в Обществе друзей новой России (стр. 499). Журн. «Das neue Russland» («Новая Россия», Берлин, 1927, № 5—6); сб. «Маяковский. Материалы и исследования». Гослитиздат, М. 1940. (Перевод с немецкого.)

Прием был устроен 10 мая 1927 года в честь советских гостей — писателей В. Маяковского и Л. Сейфуллиной Обществом друзей Новой России. Маяковский вспоминает об этом приеме в статье «Ездил я так»:

«Берлин. Чай, устроенный обществом советско-германского сближения.

Прекрасное вступительное слово сказал Гильбо (вместо заболевшего т. Бехера).

Были члены общества: ученые, беллетристы, режиссеры, товарищи из «Ротэ Фанэ»; как говорит товарищ Каменева, «весь стол был усеян крупными учеными». Поэт был только один — говорят (Роган говорил), в Германии совестятся писать стихи — глупое занятие». (См. т. 8 наст. изд., стр. 335.)

Маяковский читал стихотворения «Германия» и «Левый марш». О пребывании Маяковского и Сейфуллиной в Берлине см. также воспоминания Л. Сейфуллиной (журн. «Знамя» № 4, 1955).

Стр. 499. *Я написал тогда свою «Немецкую песню»...*— Речь идет о стихотворении «Германия», написанном в результате первой поездки Маяковского в Германию осенью 1922 года. Вторая часть стихотворения в публикации сб. «Вещи этого года», Берлин, изд. «Накануне», 1924 г. имела заголовок «Немецкая песня».

Гильбо Анри (р. 1884) — французский поэт и писатель.

Доклад «Даешь изящную жизнь!» (стр. 500). Газ. «Рабочая правда», Тифлис, 1927, № 282, 13 декабря.

Доклад состоялся 11 декабря 1927 года в Тифлисе в помещении Театра Руставели. Отчет о выступлении помещен также в газете «Заря Востока», Тифлис, 1927, 13 декабря.

Выступление на «Вечере журналов» (стр. 501). Газ. «Читатель и писатель», 1928, № 1, 7 января — «Вечер журналов в Политехническом музее».

«Вечер журналов» состоялся 20 декабря 1927 года в Большом зале Политехнического музея. Вступительное слово сделал заведующий Госиздатом А. Б. Халатов. С сообщениями выступили представители редакций журналов: Б. М. Волин («На литературном посту»), Ф. Ф. Раскольников («Красная новь»), В. П. Полонский («Печать и революция»), Т. Ковнатор («Звезда») и др.

Стр. 501. *...отдельных «силуэтов»...*— Речь идет о статьях А. Воронского об отдельных писателях в журнале «Красная новь».

Сейчас этот журнал изменился. — В 1927 году изменился состав редколлегии журнала «Красная новь». А. К. Воронский, редактировавший этот журнал в течение ряда лет, ушел из редакции.

Доклад «Левей Лефа» (стр. 503). Газ. «Комсомольская правда», 1928, 28 сентября.

Доклад состоялся 26 сентября 1928 года в Большой аудитории Политехнического музея (афишу к выступлению см. в т. 13). В объяснительной записке к афише (для Главлита) Маяковский писал: «Задача доклада — показать, что мелкие литературные дробления изжили себя и вместо групповых объединений литературе необходимо

сплотиться вокруг организаций, ведущих массовую агитлитературную работу,— вокруг газет, агитпропов, комиссий, организуемых к дням революционных празднеств. Необходимость отказа от литературного сектантства иллюстрируется примером «Лефа», большинство из сотрудников которого ведут работу в пионерских, в комсомольских органах печати. Только переход на такую работу дает писателю вместо салонной поддержки семидесяти единомышленников критику и поддержку миллионных организаций...» (См. т. 13 наст. изд.)

Отчеты и сообщения о выступлении см. также газ. «Вечерняя Москва», 27 сентября 1928 г.; «Наша газета», 28 сентября 1928 г.; «Читатель и писатель», 6 октября 1928 г.; «Рабочая правда», Тифлис, 4 октября 1928 г.; «Красная Башкирия», Уфа, 7 октября 1928 г.; «Коммуна», Воронеж, 2 декабря 1928 г.; «Новый Леф», № 9, 1928 г.; «Печать и революция», № 1—2, 1929 г.

Доклад «Левей Лефа» (стр. 505). Журн. «Жизнь искусства», Л. 1928, № 41.

В текст внесено исправление по смыслу: стр. 505, строка 15 вместо: «в афиши»— «в фетиши».

Доклад состоялся 29 сентября 1928 года в помещении ленинградской академической капеллы. Основные положения доклада перекликаются с ответом Маяковского на вопросы редакции «Жизнь искусства»[О «Лефе»] (см. стр. 183).

Стр. 505—506. *...изобретателем поэтического языка был Хлебников...*— См. примечание к статье «В. В. Хлебников» (стр. 546).

Выступления на обсуждении пьесы «Клоп» (стр. 507). Журн. «Звезда», Л. 1945, № 4 — А. Февральский, «О Маяковском. (Воспоминания)».

30 декабря 1928 года Маяковский читал пьесу «Клоп» на расширенном заседании Художественно-политического совета Гос. театра имени Вс. Мейерхольда. Собрание приняло резолюцию: «Художественно-политический совет, заслушав на своем расширенном заседании пьесу Владимира Маяковского «Клоп», признает ее значительнейшим явлением советской драматургии с точек зрения как идеологической, так и художественной и приветствует включение ее в репертуар». По предложению одного из участников заседания было внесено дополнение: приветствовать также автора. После окончания чтения

и принятия резолюции состоялось обсуждение пьесы. Маяковский выступал дважды.

Стр. 507. *Пьесу надо брать в «сравнительной зверологии»...*— термин из последней картины пьесы «Клоп». (См. т. 11, наст. изд., стр. 271.)

Гроссман-Рощин.— Критик Гроссман-Рощин на этом обсуждении пьесы не выступал. Вероятно, Маяковский имеет в виду личную беседу.

Стр. 508. *Литовский* — см. примечание к выступлению на диспуте «Больные вопросы советской печати» (стр. 626).

«Розданные Луначарским венки...» — Цитата из стихотворения «Послание пролетарским поэтам» (том 7 наст. изд., стр. 151), приведенная в ответ на возражение против предложения поставить пьесу на голосование.

Выступление на обсуждении пьесы «Клоп» в клубе рабкоров «Правды» (стр. 509). В. Маяковский, Полн. собр. соч., т. 11, М. 1947, стр. 540. Запись А. Февральского.

Обсуждение состоялось 2 февраля 1929 года в клубе рабкоров «Правды». Литературные работники, отмечая достоинства пьесы, говорили о недостаточном раскрытии социальной сущности мещанства; некоторые рабочие указывали, что кое-какие вещи Маяковского непонятны, и упрекали его в том, что он не вывел в «Клопе» положительных типов.

Стр. 509. *Комедия — не «универсальный клей-порошок, клеит и Венеру и ночной горшок».*— Перифраз реплики продавца клея из пьесы «Клоп» (т. 11 наст. изд., стр. 219).

...пятьдесят лозунгов только на одну тему: надо мыть руки — см. т. 9 наст. изд., стр. 414—415.

Выступление на вечере «Открывается Реф» (стр. 510). «Литературная газета», 1929, 14 октября — И. Ломов (В. А. Катанян), «Реф открылся. С чем мы выступаем».

Вечер состоялся 8 октября 1929 года в Большом зале Политехнического музея. Кроме Маяковского, на вечере выступили О. М. Брик, Н. Н. Асеев, С. И. Кирсанов, В. Инбер и др. В заключительном слове Маяковский подвел итог репликам и прениям.

Стр. 510. *Год тому назад мы здесь распускали Леф.*— Речь

идет о вечере «Левей Лефа» в Политехническом музее 28 сентября 1928 года. (См. выступление Маяковского, наст. том, стр. 505)

Стр. 511. ...*приводит известную стихотворную полемику между Фрейлигратом и Гервегом*...— Гервег Георг (1817—1875)—немецкий поэт. В 1842 году во время пребывания в Кельне Гервег познакомился с К. Марксом. Тогда же он принял участие в полемике с другим революционным немецким поэтом Ф. Фрейлигратом (1810—1876) об отношении поэзии к политической борьбе. К. Маркс предоставил Гервегу страницы редактируемой им «Рейнской газеты» для опубликования стихотворения «Партия» с ответом Фрейлиграту.

Выступление на диспуте «Нужна ли нам сатира?» (стр. 512). Газ. «Вечерняя Москва», 1930, 9 января — А. Кут, «Нужна ли нам сатира?»

Диспут состоялся 8 января в Политехническом музее. Вел диспут М. Е. Кольцов. Один из участников диспута В. И. Блюм утверждал, что сатира не может существовать при диктатуре пролетариата, т. к. ей «придется поражать свое государство и свою общественность». На диспуте выступали Ефим Зозуля, Г. Рыклин и др. Предложение Маяковского о привлечении в ряды сатириков рабочих-выдвиженцев было одобрено другими участниками диспута.

Стр. 512. ...*один из Блюмов долго не хотел*...— Маяковский имеет в виду случай с публикацией в газете «Известия» стихотворения «Прозаседавшиеся», когда бывший редактор газеты Стеклов Ю. М. не хотел печатать стихов Маяковского. Фамилия Блюм упоминается здесь, очевидно, в нарицательном смысле.

Отзыв В. И. Ленина о «Прозаседавшихся», см. В. И. Ленин, Сочинения, т. 33, стр. 197—198.

Выступление на диспуте «Пути советской литературы» (стр. 513). Журн. «На литературном посту», М. 1930, № 5—6,— «Пути советской литературы».

Диспут состоялся 25 февраля 1930 года в Политехническом музее. Вступительный доклад сделал А. В. Луначарский. Он говорил, что в литературе должно найти отражение социалистическое строительство, что писатель должен не только фотографически отображать мир, но и заглядывать в будущее. Говоря о стиле советской литературы, Луначарский сказал: «Нет стиля не только данного, но и заданного. Есть наметка двух стилей... В своей работе художник должен исходить из неограниченной свободы поисков

и одновременно из необходимости считаться с рамками наших сегодняшних задач».

Кроме Луначарского и Маяковского, на диспуте выступали В. А. Сутырин, Всеволод Иванов, В. М. Инбер, В. В. Ермилов. Последний подчеркнул правильность позиции Маяковского.

Выступление на диспуте о пьесе «Выстрел» (стр. 514). «Литературная газета», М. 1930, № 12, 24 марта — «В спорах о творческом методе пролетарской литературы. На комсомольском диспуте о «Выстреле»; газ. «Комсомольская правда», М. 1930, № 68, 25 марта — «В цель или мимо? Куда бьет «Выстрел»?»

Пьеса Безыменского «Выстрел» была поставлена в ленинградском ТРАМе, в театре имени Вс. Мейерхольда и в Театре Иваново-Вознесенского пролеткульта. Постановки и содержание пьесы вызвали ожесточенные дискуссии. 19 марта 1930 года в Политехническом музее состоялся диспут о пьесе Безыменского, организованный редакцией газеты «Комсомольская правда» и МК ВЛКСМ. «На фоне репертуара текущего года пьеса «Выстрел» А. Безыменского привлекает к себе особое внимание общественности и вызывает горячие споры»,— писала «Комсомольская правда». Диспут далеко вышел за пределы споров о пьесе, став спором о пролетарской литературе и ее дальнейших путях. Кроме Маяковского, на диспуте выступали ответственный редактор «Комсомольской правды» А. Троицкий, Феликс Кон, И. И. Чичеров, П. И. Новицкий, В. В. Ермилов, В. М. Киршон, А. И. Безыменский и др.

Стр. 514. *«Рычи, Китай!»*— пьеса С. Третьякова, была поставлена 23 января 1926 года в театре им. Вс. Мейерхольда.

«Рельсы гудят» — пьеса В. Киршона, была поставлена 14 марта 1928 года в театре им. МГСПС.

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ СТАТЕЙ И ЗАМЕТОК

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

СОДЕРЖАНИЕ[1]

СТАТЬИ И ЗАМЕТКИ *(1918—1930)*

[1] В первой колонке цифр указываются страницы текста, во второй — вариантов, в третьей — примечаний.

ВЫСТУПЛЕНИЯ В СТЕНОГРАФИЧЕСКОЙ И ПРОТОКОЛЬНОЙ ЗАПИСИ

(ноябрь 1917—1930)

ПРИЛОЖЕНИЕ

Коллективное

Dubia

Выступления по газетным отчетам и записям современников (1918—1930)

ВЛАДИМИР ВЛАДИМИРОВИЧ
МАЯКОВСКИЙ

Полное собрание сочинений. Том 12

Редактор тома З. Паперный

Редактор *А. Козловский*
Оформление художника *Б. Воронецкого*
Художественный редактор *И. Жихарев*
Технический редактор *М. Позднякова*
Корректор *Т. Козменко*

Сдано в набор 24/XII 1958 г.
Подписано к печати 12/X 1959 г.
Бумага $84 \times 108^1/_{32}$ — 22,38 печ. л =
= 36,7 усл. печ. л.
31,3 уч.-изд. л.+14 вклеек=31,99 л.
Тираж 166 000 экз. Заказ № 2592.
Цена 12 руб.

Гослитиздат
Москва, Б-66. Ново-Басманная, 19.

Первая Образцовая типография
имени А. А. Жданова
Московского городского Совнархоза.
Москва, Ж-54, Валовая, 28.